

(1)

فاعلية الأدب الشعبي وحركيته

(في إشكالية المناهج وثراء الخصائص مع نماذج مختارة)

أ.د. كامل فرحان صالح – كاتب من لبنان

يُعدّ الأدب الشعبي الرابط الصحّي والحيوي بين الماضي والحاضر والمستقبل، والحاضن في الوقت نفسه، لأفراح الإنسان وأحزانه، ولعقله الباطني، والمعين لفهم إنسانيته أولاً، وللوعي بأهمية مشاركته فعل الحياة مع أخيه الإنسان ثانيًا؛ فالعقل الباطن بحسب عالم النفس السويسري كارل يونغ[1] (Carl Jung/ 1875-1961)، «ليس مجرد خزّان للماضي، بل هو مليء ببذور الأفكار والمواقف في المستقبل»[2].

لكـن، وعلى الرغم من هـذه الحيوية التي يتمتع بها الأدب الشعبي، يواجه الباحث صعوبة في وضع مفهوم جامع ووافٍ للأدب الشعبي ومصطلحه (الفولكلور Folklore)، وتحديد منهج دراسته، وأنواعه وخصائصه، وذلك لأسباب مختلفة، منها:

* طبيعة الأدب الشعبي نفسه التي تعود إلى أول تعبير شفويّ[3] وجسدي للإنسان.

* فاعلية هذا الأدب وحركيته لارتباطه الوثيق بالشعب المنتج له والمعبّر عنه، في استقراره وحروبه، وتخلفه وتقدمه.

* ثمة جانب من جوانب الأدب الشعبي يلحظ دائمًا الحالة والصورة التي يكون فيها أو عليها الشعب.

* استحالة تحديد أصول الأدب الشعبي، لأن كل مجموعة من الناس، وكل شعب من الشعوب، يتناقل موروثه الشعبي بصورة خاصة به تعبّر عنه، على الرغم – أحيانًا – من بروز تشابه بين أدب هذا الشعب وشعب آخر.

وإذا كان في الإمكان القول إن «الأصول الأولى لمقدرة الإنسان على التفكير، إنما أتت من النتائج المؤلمة للصدمات العاطفية العنيفة»[4] كالموت مثلاً، فإنه من المؤكد أيضًا، أن الأدب الشعبي يمثل تاريخًا من التبدل الدائم، لقيامه وتداوله على الرواية الشفويّة، ووضع المتلقي وثقافته، وتأثر الراوي والمتلقي معًا بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، من دون نسيان، تأثير وسائل الإعلام السمعية والمرئية، وتأثير الأدباء الشعبيين من رواة وشعراء وزجّالين، في الأدب الشعبي سلباً وإيجابًا.

كذلك يُسجّل تفاعل مستمر بين الأدبين الشفويّ والمدوّن، لاستعارة مؤلفي الأدب المدوّن حكايات وموضوعات وتقنيات من الأدب الشعبيّ، والعكس صحيح أيضًا، إذ يلاحظ أن «بعض عناصر الفولكلور كثيرًا ما ترتفع إلى حيث يجري تضمينها في التراث المتعلم المسيطر، ويمكن أن تكون منبعًا للتجديد الفنيّ والاجتماعي على السواء»[5].

لم يعد خافيًا فوق هذا وذاك، أن معظم المعاجم والقواميس العربية والأجنبية تفتقر إلى تعريف محدد وثابت لـ«الأدب الشعبي»؛ فمنها من يشمل أنواعًا محددة، ومنها من يحذف أنواعًا، ومنها من يتوسع ليضمّ إلى هذا الأدب، كل أنواع التعبير الإنساني الشفويّ والجسدي.

لا يدّعي البحث أنه أول من يطرح هذه القضايا، ويسعى إلى مقاربتها، كذلك لا يدّعي عدم وجود موضوعات قيّمة، تناولت هذا الجانب أو ذاك من الأدب الشعبي، وهي بالعشرات[6]، لكن ما يمكن أن يضيفه البحث في هذا الإطار، هو:

* المساهمة بالإضاءة على نماذج حيّة من خصائص الأدب الشعبي بهدف تبيان مدى حيوية هذا الأدب، وارتباطه العميق ليس في يومياتنا وحياتنا فحسب، بل بذائقتنا الفنية، والجمالية، وبالمستوى الأعمق من تشكل وعينا، وبلورة نظرتنا إلى الوجود، والإنسان، والمجتمع، والسلوك.

* المساهمة بإعادة تعريف الأجيال الجديدة على جانب من جوانب الأدب الشعبي، إذ تعتقد هذه الأجيال في غالبيتها، أن هذا الأدب يقتصر على الزجل، أو بعض الأغنيات، أو المأكولات والأزياء[7]، وفي الوقت نفسه، لفت نظرها إلى أن ما تتماهى معه من آداب «مستوردة»، لاعتقادها أنها تحاكي العصر، هي في الحقيقة، الآداب الشعبية لتلك الشعوب، كون الأدب الشعبي أدبًا حيًّا، مستمرًا، لا يحدّه زمان ولا مكان، وهو باقٍ دائمًا في كل مرة يريد الإنسان فيها التعبير شفويًّا أو جسديًّا، عن فرحه وحزنه، خوفه وقلقه، عشقه وكرهه، جنونه وفلسفته، وأعماله العظيمة والعادية....

* المساهمة بتعزيز مصطلح «الأدب الشعبي» ومفهومه، وبالتالي ضمّ الأنواع الشعبية المختلفة إليه، لا جعلها منفصلة عنه، ولعله من المفيد هنا، الإشارة، إلى امكانية العمل مستقبلاً على تخصيص نوع جديد يضاف إلى أنواع الأدب الشعبي، هو: الأدب الشعبي الألكتروني أو الرقمي، أو الأدب الشعبي في الواقع الافتراضي، لما بات يتضمنه هذا الواقع من كمّ هائل من النصوص، وصيغ تعابير شعبية، وفنون، وسلوكيات، وعادات وتقاليد، وصور، وغيرها.

يقارب هذا البحث إذًا، الأدب الشعبي العربي عبر طرح إشكالية خصائص هذا الأدب، ساعيًا إلى ايضاحها عبر نماذج مختارة، وما استجد عليها من متغيرات، ومن هذه الخصائص: المؤلف مجهول (وقد تضمنت هذه الخاصية أنموذجًا عن حكاية الحيوان)، والشفويّة، والانتشار والتداول (وتضمنت نماذج مختلفة منها حكاية للأديب اللبناني سلام الراسي[7] **(1911 – 2003)**)، والتعبير عن

وجدان الشعب (وتضمنت نماذج مختارة من قصائد شعبية معبّرة عن الموضوع)، وبنية التعبير الفني الشعبي وأسلوبه (البداية التقليدية – التكرار – تحوير شكل الكلمات – التشبيهات والاشارات الأسطورية...)، والدافع الروحي الجماعي، ويتوسع في الحديث عن خاصية العامية، والآراء المتباينة حولها، (ولاسيما منها آراء: رشيد نخلة[9] (1873 – 1939)، وتوفيق يوسف عواد[10] (1911 – 1988)، ومارون عبود[11] (1886 – 1962)...، وقد توسع البحث في هذه الخاصية، ليبرز إشكالية العامية في قصيدة الشاعر اللبناني طلال حيدر[12]).

في مناهج الدراسة الفولكلورية

ليست دراسة الأدب الشعبي معقّدة العلاقات من حيث المادة فحسب، بل من ناحية المنهج أيضًا. لذا، إذا كان الهدف الذي تسعى دراسة الأدب الشعبي إلى تحقيقه، واحدًا، فإن السبل إليه يمكن أن تتعدد وتتنوع، وكما هو الحال في العلوم الأخرى، لا يعرف الأدب الشعبي منهجًا واحدًا شاملاً، لكن يمكن التمييز على وجه الإجمال، أربعة مناهج، هي:

1 – المنهج التاريخي:

(method Historical):

إذ يرى عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي شتراوس[13] Claude Lévi – Strauss (1908 – 2009)، أن التاريخ والأنثروبولوجيا (Anthropology/ علم الإنسان) يتشابهان أساسًا في توجهاتهما، وفي أهدافهما، في ما عدا ناحية واحدة؛ فعلى حين يكرّس التاريخ نفسه لدراسة سياقات بعيدة عنّا زمنيًّا، تكرس الأنثروبولوجيا نفسها لدراسة سياقات بعيدة عنّا مكانيًّا. وقد شعر الانثروبولوجيون بالحاجة إلى الاستعانة بالمعلومات التاريخية، مثل التاريخ السلالي، والخلفية التاريخية للسياق الإقليمي والقومي والعالمي الذي يعيش وسطه المجتمع الذي تجري فيه الدراسة الميدانية[14].

2 – المنهج السوسيولوجي:

(method Sociological):

ويدرس أطوار السلوك التي توجد، بصورة فعلية، وتلك التي يفترض وجودها في الجماعات، ويدرس الظواهر الاجتماعية التي تخلقها العلائق الاجتماعية بين الأفراد، والتي تنشأ عن العلاقة بين الإنسان وبيئته الاجتماعية[15].

3 – المنهج السيكولوجي:

(method Psychological):

ويعنى هذا المنهج بالظواهر النفسية، والسلوك البشري، والصحة العقلية، وقابليات الفرد من حيث علاقتها بظواهر معينة. لذا، فمن أهداف هذا المنهج اكتشاف الطرائق التي يتصرف بها الأفراد حيال المواقف، والمشاكل المختلفة. وللمنهج النفسي فروع كثيرة، أهمها، من حيث علاقتها بعلم الأنثروبولوجيا، المنهج النفسي الاجتماعي[16].

4 – المنهج الجغرافي:

(Geographical method):

ويهتم هذا المنهج بدراسة مظاهر سطح الأرض، والظواهر الطبيعية، والبشرية عليها، ودراسة التأثير والترابط الانعكاسي بينهما، وتقوم على أساس الموقع والموضع والامتداد. كما يُعنى المنهج أيضا بدراسة أشكال الأنظمة الموجودة على سطح الأرض، والعلاقات الرابطة بين الظواهر المختلفة[17].

يساعد كل من هذه المناهج على خدمة الهدف المشترك بينها جميعًا، وهو تفسير العلاقات القائمة بين الشعب والثقافة الشعبية. لذا، لا يمكن للباحث أن يكتفي بالاعتماد على منهج واحد، إذ يمكن القول في الواقع: إن هذه المناهج الأربعة مجتمعة تكوّن منهج الدراسة الفولكلورية[18] بمفهومه المعاصر، والذي يتكوّن من:

- النظرة التاريخية لتحديد البُعد الزمني للعنصر الشعبي المدروس.
- النظرة الاجتماعية والاقتصادية لابراز البُعدين الاجتماعي والاقتصادي لحامل الأدب الشعبي موضوع الدراسة، وعلاقته بأرضه وأدوات انتاجه.
- النظرة السيكولوجية والدينية لتبيان الموقف العقلي والنفسي والإيماني لحامل الأدب الشعبي.
- النظرة الجغرافية للوقوف على البُعد المكاني للعنصر المدروس، ومن الممكن هنا استخدام أسلوب العرض بالخرائط.

في هذا السياق، تلفت «موسوعة علم الإنسان» الانتباه إلى أن «التطورات الإيجابية الحديثة في تحليل الأسطورة، وفي ميادين علم اللغة والأثنوميثودولوجيا[19] (Ethnomethodology) قدمت اسهامات مهمة

في ميـدان علـم الفولكلـور...»[20]، إذ ظهـر مصطلـح «الأثنوميثودولوجيـا» (منهـج الجماعـة) في العـام 1967، حينمـا نشـر عالـم الاجتمـاع الأميركـي هارولد جارفنـكل (Harold Garfinkel)، كتابـه: «دراسـات في الاثنوميثودولوجيـا»، وقـد صاغ جارفنـكل المصطلح متأثـرًا بالفلسـفة الظاهراتيـة (فلسـفة الظواهـر)، ومن ثـم نهـض المنظـور الاثنوميثودولوجي على أسـس فلسـفية، وعلى مسـتوى من التنظير يوصف بأنه ما وراء النظرية. عـرّف جارفنكل المصطلح بأنه يعني اسـتقصاء الخصائـص العقليـة لمجموعـة التعبيرات، والأفعـال العلميـة التي تتـم أثنـاء الحيـاة اليومية، وبتعبـير آخر، يشـير هذا المصطلح إلى دراسـة المعاني التي يعطيها الناس لكلماتهـم وأنماط سـلوكهم.

يتكـوّن مصطلـح الأثنوميثودولوجيـا مـن مقطعـين: الأول مـن الكلمـة اليونانيـة Ethno وتعني الشـعب أو النـاس أو القبيلـة أو السـلالة، أمـا الآخـر methodology، فيشـير إلى المنهـج أو الطريقـة الـتي يسـتخدمها النـاس في صياغـة الحقيقـة الاجتماعيـة وتشـكيلها، مـا يشـير إلى أن المنظـور الاثنوميثودولوجي يهتـم أساسًـا بتطويـر مناهج للبحـث، ويدفـع المرء إلى البحـث عـن هـذه المناهـج المسـتخدمة في الدراسـات الاثنوميثودولوجيـة[21].

أما «قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور»، فيوضـح أن الأثنولوجيا (Ethnology) هـي علـم الإنسـان ككائـن ثقـافي، وهـي الدراسـة المقارنـة للثقافـة. ومـن التعريفـات الأخـرى: «علـم الشـعوب وثقافاتهـا، وتاريـخ حياتها كجماعات، بصرف النظر عن درجة تقدمها»، ويورد القاموس أنه «لا يوجـد - مـن ناحيـة المشـكلات والمناهـج - أي فـارق بـين الفولكلـور والأثنولوجيـا، ثـم إن الاختـلاف في الموضـوع ليـس مـن طبيعـة نظريـة، وإنمـا هـو مـن طبيعـة عمليـة بحتـة، فهما علـم واحد، ومن السـهل تفسـير التفريق القائـم بـين الفرعـين في بعـض البـلاد في ضـوء نشـأتهما المختلفـة، والـتراث الـذي أعقـب ذلـك. ويترتـب على هـذا أنه يجـب إطـلاق اسـم واحد عليهمـا، كما يلاحظ في الاسـتعمال الـدولي أن كل الحيثيـات في صالـح تعبير: أثنولوجيـا». وقـد اشـتهر هـذا المصطلـح بمعنـاه الواسـع لأول مـرة في العـام 1839، عندما أسس إدواردز (W.F.M. Edward) - وهو إنكليزي كان يعيـش في باريـس - «الجمعيـة الإثنولوجيـة الباريسـية»، وسـرعان ما تبعتهـا «الجمعيـة الإثنولوجيـة» في لنـدن عام 1843، و«الجمعية الإثنولوجية الأميركية» في العـام 1842. ومع مرور الوقت انفصلت دراسـة السـلالات (Races) عـن الأثنولوجيـا مكونـة فرعًـا مسـتقلاً هـو: الإنثروبولوجيـا (الفيزيقيـة)، ولا يـزال الكثـيرون مـن علمـاء الأثنولوجيا يعدّونـه فرعًا مسـاعدًا لا يمكن الاسـتغناء عنه. وحـتى وقـت قريـب جـدًا كانـت الأثنولوجيـا تعـرف بأنهـا الدراسـة التاريخيـة والمقارنـة للشـعوب البدائيـة[22].

أمام هـذا التنـوع في مناهـج الدراسـة الفولكلورية، (علمًـا أن هناك مناهج أخرى أيضًا)، فإنه مع اسـتمرارية أبنيـة المجتمـع أو انسـاقه، تظـل الظواهـر والموروثات الشـعبية تواصـل توالدهـا الـذاتي، كمـا «يحـدث في الأسـاطير والملاحـم والحكايـات والأمثال، بـل والنكات والأسـماء والأحـاجي، أو الأدعيـة»[23].

من هنا يمكن الاشـارة إلى إسـهام جيل الفولكلوريين الانثروبولوجيـين[24] في المنهـج البنائي[25] الـذي غرضـه النهـائي إلغـاء الحواجـز التقليديـة بين مختلـف النظم والعلـوم، وتكوين منهـج يعتمد كل العلوم والدراسـات، بـل إن للباحث البنـائي الحـقّ في التعرف إلى مسـتويات الحقيقـة أو الظاهرة التي لها قيمة اسـتراتيجية من وجهة نظـره ويعزلهـا، فمهمـة الباحـث الفولكلـوري لا تقف عند مجـرد جمـع النصوص، والكشـف عـن مصادرها وأصولهـا، بل إن مهامه تسـجيل ما يحيط بهـا من ظواهر وأبنية مختلفة مـن اقتصادية، وقرابية (سلسـلة روابط الـدم أو الزواج)، ومهنيـة، بالإضافة إلى ما تعكسـه هذه الأبنيـة في مجموعها من شـعائر وسـلوك[26].

تكمن أهمية دراسة الأدب الشعبي، في توطيد العلاقة بين ماضي الشعب وحاضره، وربط هذا الحاضر برؤى الشعب المستقبلية، ويمكن الحديث عن ثلاثة مستويات، تتقاطع في ما بينها، لتشكل في الخلاصة قيمة هذا الأدب وأهميته، وفي الوقت نفسه مدى فاعليته في بناء مجتمع قادر على مواجهة عواصف التحديات الوجودية التي تهبّ عليه من كلّ حدب وصوب، ولا سيما في عصر ما يسمى «العولمة» Globalizaion:

- التوازن بين القيم الإنسـانية والمادية: فطبيعة العصر تتسـم بالمادية، والتقدم العلمي والتكنولوجي، في ظل فقر القيم الإنسـانية والأخلاقية، والروحية المعنوية. وأمـام هـذا الخلـل الـذي يـزداد ويتسـع، ويضرب أساسـيات البنيـة الاجتماعيـة، يبـدو أن الأدب الشـعبي عبر فلسـفته العميقة، يقدر علـى الحدّ من هذا الخلـل، عـبر تمكين الأمـة من السـير في خطّين متوازيـين: الأول يمثل القيـم الماديـة، والثاني يمثل القيم الأخلاقية الإنسـانية.

* رواية جانب أو جوانب من تاريخ الفكر البشري: إن دراسة الأدب الشعبي تقدم فكرة أقرب للوضوح عن الفكر البشري، وتطوره عبر الأجيال، وتصور الدراسة كيفية تفاعل الإنسان مع بيئته، وصور هذا التفاعل عبر الزمان، من خلال سمات الانتشار والتداول والتراكم التي يتسم بها الأدب الشعبي.
* إن التشابه التراثي بين أبناء الأمة الواحدة، لحريّ أن يضفي على القومية مفاهيم إضافية، لشدّ عراها، وترسيخ جذورها.

في تسمية الأدب الشعبي وأنواعه

تتعدد التسميات التي تطلق على الأدب الشعبي، ومنها على سبيل المثال: الأدب الشفويّ (Oral literature)، والفن القولي (Verbal Art)، والأدب التعبيري (Expressive literature)، والتراث الشعبي (Popular Heritage)،... كذلك يختلف الدارسون حول خصائص هذا الأدب وحدود ميدانه وأنواعه[27].

ويلحظ «قاموس الأنثربولوجيا» أن التراث الشعبي (Folklore)، هو «كل أنواع التعبير الشفهي والجسمي مثل القصص الشعبي والأساطير والقصص الخرافية والأغاني الشعبية، والرقص الشعبي، والمهرجانات، والأمثال والأحاجي، وغيرها من الفعاليات الأدبية والفنية التي يرثها الشعب، وتنتقل فيه من جيل إلى جيل بالحفظ لا بالتدوين»[28].

ويذهب علماء إلى أن التراث الشعبي يشمل، إضافة إلى ما تقدم ذكره، «الطرائق الحضارية للمجتمع والأدوات والصناعات والفنون كالخزف والزينة والحفر على الخشب والرسم، وما شابه ذلك. ويتكون القسم الأعظم من التراث الشعبي من بقايا حضارية أو رموز استطاعت أن تحتفظ بقيمتها الوظيفية»[29].

أما «قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور»، فيميز بين الأدب الشعبي والتراث الشعبي والفولكلور، فيوضح الآتي:

1 - الأدب الشعبي (Folk Fiction) أو: الخيال أو المخيال الشعبي:

«نوع من الخلق الأدبي الشعبي»، ويعدّ الأدب الشعبي جزءًا من التراث الشعبي، ويتضمن: الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية، وأهازيج الطقوس الدينية (Rigmaroles)، والألغاز، والأهازيج (Rhymes)، إلخ»[30].

2 - التراث الشعبي (Dominant Tradition) أو التقليد السائد:

عبارة عن المعتقدات، والعادات الاجتماعية السائدة، كذلك الرواية الشعبية. ويدل التراث الشعبي - بصفة عامة - على موضوعات الدراسة في الفولكلور، أو دراسة التراث الشعبي، او دراسة الرواية الشعبية. وينبغي ان ترى الوحدة في كل هذه الموضوعات في كونها تجسد جميع جوانب الثقافة الروحية. ويشير اسم التراث الشعبي إلى ان المرء يتناول هنا تراثًا شفاهيًا ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب[31].

3 - فولكلور (Folklore):

هو التراث الروحي للشعب، خصوصًا التراث الشعبي، وهو كذلك العلم الذي يدرس هذا التراث[32].

مهما يكن من أمر هذه التسميات، فإن جوهر الأدب الشعبي هو في طبيعته التلقائية أو العضوية، أي إنه ثمرة خبرات وتفسيرات أشخاص يجمع بينهم تفاعل إيماني - اجتماعي - اقتصادي؛ لذلك كثيرًا ما يكون هذا الأدب في صراع مع المعلومات أو القيم أو المعرفة التي تنقلها وتنشرها المؤسسات التعليمية الرسمية أو تلك المستمدة من ثقافة الصفوة المتعلمة السائدة.

في خصائص الأدب الشعبي

حاول دارسو الأدب الشعبي أن يميزوا بين الأدب الشعبي، والأدب الذاتي أو الأدب الخاص، عبر مجموعة من الخصائص والمقومات والسمات، تتلخص بالآتي:

المؤلف مجهول.

التناقل الشفويّ.

الانتشار والتداول (الشعبية).

التعبير عن وجدان الجماعة (الشعب).

بنية التعبير الفني الشعبي وأسلوبه.

اللغة العامية.

الدافع الروحي الجماعي.

وكي يقف البحث على مفهوم شائع يلحظ هذه الخصائص كافة، هناك ثلاثة اتجاهات[33]:

الاتجاه الأول يرى أن الأدب الشعبي هو أدب «العامية» التقليدي، الشفويّ، مجهول المؤلف، المتوارث جيلاً بعد جيل، بما يعني إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته وسائل النشر الحديثة الذي يُعرف مؤلفه.

الاتجاه الثاني يرى أن ميزان التفريق بين الأدب الشعبي وغيره من أنواع الأدب هو اللغة، وهؤلاء يوسعون دائرته ليشمل الشفويّ والمكتوب والمطبوع، سواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارث أو أنشأه معاصرون.

أما الاتجاه الثالث، فيعتمد محتوى الأدب لا شكله، أي إنه الأدب المعبّر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري، وأدب الرواية الشفويّة وأدب المطبعة على السواء[34].

ويميل البحث إلى الاتجاه الثالث، لأن الذهاب في الاتجاه الأول، يعني إنكار حيوية الأدب الشعبي، وحاجة الناس إليه وإلى إنتاجه في كلّ زمان ومكان، وبالتالي القضاء على شعار «الأدب الشعبي هو أدب حيّ»، وليس هذا هدف دراسة الأدب الشعبي عمومًا.

أما الاتجاه الثاني، فعلى الرغم من أهميته، واعتماده في مقاربة أنواع الأدب الشعبي، فثمة إشكالية قد طرحت غير مرة، وهي: هل تُعد مثلاً، «سيرة عنترة» أدبًا شعبيًّا أم أدبًا رفيعًا، كذلك الأمر في حكايات «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»[35]...؟ وفي السياق نفسه، يكتب الأديبان اللبنانيان: مارون عبود (1886-1962)، وسلام الراسي (1911-2003)، الحكايات والقصص، بلغة عربية فصيحة، لكن هذه الكتابات زاخرة بالمصطلحات العامية، وإيراد عبارات بلهجات أهل القرى، وتفاصيل عن عاداتهم وتقاليدهم في سرد الحكاية، فهل تنتمي حكاياتهما إلى الأدب الرفيع أم الشعبي؟

1 - المؤلف مجهول:

لعل أول قضية شغلت الباحثين، قضية تأليف الأدب الشعبي: فهل هو من تأليف فرد أم جماعة؟ وهل من المعقول أن يجتمع الشعب كله ليؤلف الأدب الشعبي، أو ليؤلف حكاية أو أغنية؟ ويثير مفهوم الشعب بدوره، مسألة شائكة: هل هو الشعب بكل فئاته وطبقاته؟ أم هو قسم منه؟

أمام هذا الوضع، لا بدّ من افتراض الأصل الفردي للأدب الشعبي، لكن هذا الفرد الخلاّق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة من المجموع، بل هو يعبّر عن الناس (الشعب) ويعبّر بهم، ويعبّر لهم، لهذا فهم يستقبلون إبداعه ويرددونه بينهم[36].

لا يعول على مجهولية المؤلف بوصفها إحدى سمات الأدب الشعبي، فالأصل وإن كان فرديًّا، إلا أنه ما يلبث أن يذوب في المجموع، ويزوي اسم المؤلف الأصلي، ويصبح الشعب هو المحرك الأول للتأليف[37]؛ فالشعب يعني مجموع أفراد الأمة التي تربط بينها اهتمامات فنية مشتركة، أو هو الجماعة المرتبطة برقعة محددة من الأرض الأم، بينها تقاليد وعادات وأنماط واحدة من السلوك، أو هو الجماعة المرتبطة بالأرض، وتعيش في إطار من الفكر الموحد، والسلوك والثقافة المتوازنة، فتشمل بذلك جماعات الفلاحين والصيادين والبدو، إلخ[38].

لا يستطيع أحد - إذًا - أن يدّعي إبداع أيّ موروث شعبي، وهذا لا يناقض القول إن مبدعًا قد وضع حجر الأساس لحكاية ما أو مثل ما، في بيئة ما، وزمان ما نتيجة تجربة شخصية ما. لكن هذا الأساس هو مركز الدائرة عند رمي حجر في بركة ماء، فالدوائر المتلاحقة لهذا المركز ما هي إلا مشاركات الناس عبر بيئاتها المختلفة، وعصورها المختلفة، وطبيعة تجاربها ونفسياتها المختلفة.

لذا، لا يمكن أن ينجز هذا البناء والإبداع دفعة واحدة، بل بصورة تراكمية ولكن متناسقة، ففي حكاية الحيوان مثلاً، اجتمعت الحيوانات: الأسد، والحمار، والبغل في الغابة، وبدأت تتباحث في أمر ابن آدم، وقوته، وجبروته. شكا الحمار من ظلم الإنسان له، وأنه يحمّله، أكثر مما يطيق، كذلك أدلى البغل بدلوه في الشكوى على الإنسان. ثم أخذت الحمية ملك الغاب، وثارت ثائرته على قاهر شعبه «الإنسان»، فأراد القصاص منه. مشى في الغاب، وإذا بحطاب يحتطب الحطب.

سأله الأسد: من أنت؟

- حطّاب

- ابن آدم؟!

- نعم

تحرّك الأسد وقال: أريد أن أصارعك، فاصرعك. وأردف: يتهمونك بالقوة والجبروت، ولا ملك غيري، ولا جبروت إلا لي.


(2)

أجابه الحطاب: لكني تركت قوتي في البيت.

قال الأسد: هلّا رجعت للبيت وأحضرتها، وأنا في انتظارك.

أجاب الحطاب: أخاف أن تهرب قبل أن آتي.

قال الأسد بعنجهية: أنا أهرب؟!

- نعم تهرب.. ويا ما غيرك هرب. وهنا تدارك الحطاب: عندي حل.

سأل الأسد: ما هو؟

- أربطك بهذا الحبل بجذع الشجرة، حتى أحضر قوتي، وأصارعك.

سأل الأسد بثقة واعتزاز، وشجاعة: ولِمَ لا؟

هنا تقدم الحطاب، وربط الأسد.

والآن قال الأسد: اذهب لإحضار قوتك.

ضحك الحطاب، وقال: ها هي قوتي يا عزيزي. ستموت وأنت واقف، وتشاهد بنفسك أية ميتة تموتها.

عندئذٍ أدرك الأسد الحيلة، والمكر، والدهاء، والذكاء، وأدرك أين تكمن القوة؛ فجسد بلا عقل لا يساوي شيئًا، والعقل زينة، وقوة[39].

هذه يمكن عدّها أساس حكاية، إذ احتوت على سرد، وحدث، ونتيجة. أراد القاص أن ينقلها للسامع، وفي الوقت نفسه، يمكن عدّها حكاية كاملة فيها بداية وعقدة وحلّ. وفي المثال السابق: لو سرد السامر الحكاية على الجمع، وأكمل بعد النتيجة التي توصلنا لها الآتي:

«الأسد مربوط في الشجرة، يفكر بطريقة يحلّ بها وثاقه. وهو على هذا الحال، إذ بفأر يراقبه تحت شجرة. عرض الفأر خدماته على الأسد، وأن باستطاعة الفأر أن يحلّ الأسد من ورطته. وقبل الأسد المهموم مساعدة الفأر. فبدأ الفأر بقرض الحبل. وبعد هنيهة حلّ الحبل، وفك الأسد من أسره».

هذه الإضافة من القاص أو الإخباري، جاءت لتضيف معلومات جديدة، وتعطي بعدًا آخر في الحكاية، لتنهيها بموعظة إضافية، مفادها:

لا تحقرن صغيرًا في مخاصمة

إن البعوضة تدمي مقلة الأسدِ[40]

ولا يستطيع الإخباري أن يضيف هذه النتيجة إلا على أسس:

- مناسبة النصيحة للموقف «أي إن لكلّ مقام مقالاً».
- الأخذ بنوعية السامعين من حيث ثقافتهم، وأحوالهم العاطفية والنفسية، وتقبلهم للسرد والإطناب.
- موقف القاص النفسي والعاطفي، ومستواه الثقافي.

يمكن لقاص آخر أن يأخذ نتيجة من النتيجتين

السالفتين، أو يأخذهما معًا، ويضيف ثالثة، أو يغير واحدة، بأخرى جديدة، وهذا تبعًا للأسس السابقة، لتصبح مسائل الحذف والإضافة، والتغيير والتحوير، متواليات عددية متراكمة، وهذه العمليات لا بدّ لها من أن تتفق مع ذوق الجماعة الشعبي، ويمكن لهذه العمليات أن تنجز قبل أن تعترف الجماعة بالحكاية، أو في أثناء تناولها وتداولها لها؛ لكنها بالتالي تصبح قاسمًا مشتركًا للجماعة، وتصدر عن وجدانها الجمعي.

لذا، فإن أي نوع من أنواع الأدب الشعبي يتكوّن من جزيئات أو مجموعة من الأحداث ترتبط بعلاقة معينة تحدد مساره، ومن هذه الجزيئات والعلاقات يتكوّن الطراز، وهو مجمل النوع الأدبي، فالحكاية السابقة مثلاً يمكن تحليلها إلى جزيئات: - اجتماع الحيوانات الثلاثة - جبروت الأسد - حوار الأسد والإنسان - حيلة الإنسان والمكر الذي استخدمه ضد الأسد - مساعدة الفأر للأسد.

أما ربط هذه الجزيئات بعلاقة (نمط)، فهو الذي حدد مسار الحكاية، من بداية، فعقدة، فنهاية، ومن هذه الجزيئات وهذه العلاقة، تكوّن الشكل النهائي للحكاية.

2 - الشّفويّة:

تعني الشّفويّة السياق الذي يتم فيه التداول الشفويّ ولو لوقت وجيز؛ لأن هذا يضفي على المأثور القولي روحه المميزة له، وثمة من يرى أن التداول الشفويّ هو القلعة الأخيرة التي يحتمي وراءها الفولكلوريون عند الدفاع عن الخصائص التي تميز مادتهم[41].

لكن السؤال الذي يطرح هنا: هل تعدّ الشّفويّة إحدى الخصائص الفارقة بين الأدب الشعبي وغيره من أنواع الأدب؟ لا يمكن التعويل على هذه السمة الآن، لأن تقييد النصّ بالتدوين لا يدحض في انتمائه للأدب الشعبي؛ فالسير الشعبيَّة، و«ألف ليلة وليلة» كما ورد أعلاه، دوّنت بعد أن أخذت دورتها الشّفويّة أولاً، ولا يعني تدوينها إخراجها من هذا الأدب[42].

مهما يكن من أمر هذه السمة، فإن العنصر الحاسم الذي يحدد فيه المأثور ليس تدوينه أو شفويّته، وليس إبداعه عن طريق إنسان يقرأ ويكتب، أو آخر أميّ، إنما هو:

أن يكون عملاً من أعمال الإبداع

وأن يلائم وجدان الجماعة وتقاليدها

وأن يحقق التواصل بين الفرد والجماعة[43].

3 - الانتشار والتداول:

يمكن تفسير انتشار بعض أنواع الأدب الشعبي وتداولها بين أكثر من جماعة وشعب، بسبب عوامل كثيرة، منها: انتقال الجماعات من مكان إلى آخر بحثًا عن الكلأ والماء، أو النزوح من الريف إلى المدينة، أو الهجرة من بلد إلى بلد آخر، أو تاريخيًّا بسبب الفتوحات الإسلامية، والحروب، وعبور القوافل التجارية في أكثر من بلد، فينقل هؤلاء معهم حكاياتهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأشعارهم، وأغانيهم إلى المكان الجديد، وهناك تتخذ بعض الصفات المناسبة لواقع الحال، وطبيعة المكان.

وبحكم التدافع الاجتماعي، والانتقال من بلد إلى آخر، سواء كان من أصحاب الريف، أو المدن، نشأ أدب مولّد من تمازج هذين العنصرين، فكان الشعر الشعبي «يحوي سعة في الخيال مع ليونة في السبك، لذلك كان تَقبّل الأسماع لأيّ شيء يصدر بهذه اللهجة، حافزًا لها أن تقبل بقوة الاستمرار ما يصدر من هذا اللون الجديد»[44].

ويلاحظ أن هناك مستويين من مستويات الانتشار والتداول للأنواع الشعبية، وهي:

* أولاً: أنواع تنتشر وتتداول أكثر من غيرها بين الناس، وهي في الغالب الأنواع الأدبية القصيرة، مثل: الأمثال، والألغاز، والنكت، والحكاية الشعبية، والأغنية، إلخ. وتتميز هذه الأنواع بالحفاظ على معناها العميق، مع قدرتها في الوقت نفسه، على التأقلم مع أي بيئة تنتشر فيها، عبر تعديل لغتها لتناسب واقع الحال؛ إذ إن المرء كثيرًا ما يقع على صورة من صور الأدب الشعبي لشعب ما، وقد تشابهت مع صورة أخرى، أو حتى توحدت معها، من ذلك تشابه الحكاية الشعبية، أو المثل الشعبي؛ ففي هذا السياق، يلحظ أن المثل الإنكليزي: Birds of Feather Flock Together، يطابق المثل العربي: «الطيور على أشكالها تقع»، ويقابله في الأدب الشعبي المثل: «كل من على ولفه يلف، حتى النحلة والزلف»؛ بيئات مختلفة، تسكنها شعوب مختلفة، ومثل واحد[45].

من ذلك أيضًا، ما يرويه الأديب اللبناني سلام

الـــراسي: «من تقاليد قريـــتي في جنوب لبنـــان إذا مات منّا رجـــل ندبناه بـــكلام مثـــل: «كان عنتر، كان جعفـــر، كان بو زيد الهـــلالي، كان حاتم، كان غانم، للمـــكارم والمعالي» [46]. وهؤلاء جميعًا ليســـوا مـــن لبنان، لكنهم يعيشـــون أبطالاً في الذاكـــرة الشـــعبية اللبنانية، فتُســـتعاد أســـماؤهم في المناســـبات من دون اســـتئذان».

* ثانيًـــا: أنـــواع تحتـــاج إلى مهـــارات خاصـــة في الأداء، وهـــي في الغالـــب الأنـــواع الأدبيـــة الطويلـــة، مثل: الســـير الشـــعبية، والقصص الغنائي... التي يرويها محترفون [47]، من دون نســـيان، مهـــارة أداء الرقص، وصناعـــة الحِرف الشـــعبية، والطهـــي، إلخ.

فالانتشـــار أو التـــداول يجعل هذا الأدب يشـــمل كـــل طبقات المجتمع، بعكس الأدب الرفيع (الرســـمي) الـــذي تتناولـــه طبقـــة معينة، ويبقـــى محافظًا علـــى مضمونه الأصلـــي، ولعل هـــذا مـــا يمكّن الأدب الشـــعبي مـــن أن «يطفـــو فوق ســـطح الزمـــن، ليقابل كـــل عصـــر بالجدّة والحيوية نفســـيهما، ويلتقي مـــع كـــل جيـــل بالانفعال والتأثـــير نفســـيهما» [48]. لـــذا، يمكـــن وصف الشـــعبية بصفـــة تحددهـــا، وتدل عليهـــا هـــي: «تراثية التـــداول» أي الانتشـــار والخلـــود؛ الانتشـــار علـــى مســـتوى الأمة، والخلـــود على الزمن مـــن عصـــر لعصر، وهذه المـــيزة، أي تراثيـــة التـــداول، أهم مـــيزة للأدب الشـــعبي [49].

ولعل أبرز مثال على مفهوم «تراثية التداول» ما أورده سلام الراسي، عندما يروي هذه الحكاية الشعبية، فيقول:

«حدث يومًا أنـــي رويت في مقابلـــة تلفزيونية حكاية شـــعبية، كنت أظنها لبنانية حســـبًا ونســـبًا، ثم تبين لي أنها حكاية عربيـــة قديمة» [50].

تقول الحكاية الشعبية بحسب مضمونها اللبناني:

«يُحكـــى أن رجـــلاً كانـــت لـــه ابنتـــان تزوجـــت الأولى فلاحًـــا، والثانيـــة فاخوريًا (صانع فخـــار)؛ أراد الرجل يومًا أن يتفقـــد ابنتيـــه؛ فزار الأولى أولاً، وســـألها عـــن أحوالها، فقالـــت: «حالنا بالويل، فقـــد زرعنا كل بذارنـــا عفير (بَذْرُ الحبـــوب في الأَرض قَبْـــلَ ســـقيها)، والـــزرع العفير يحتاج إلى شـــتي (مطر) بكير، والســـماء تغيّم ولا تشـــتي، فإذا لم تمطر مـــن الآن حتى آخر الأســـبوع، مَوْدَر (فســـد) البذار، وراح كل تعبنـــا خســـارة». قـــال الرجـــل: «لا، الله كريم، الشـــتي سيســـقط قبل المســـاء». فاطمأن خاطـــر ابنته، وقالـــت: «الله يبشـــرك بالخير».

ثـــم انتقـــل الرجـــل إلى بيـــت ابنتـــه الثانيـــة زوجـــة الفاخـــوري، وســـألها عـــن أحوالهـــا، فقالـــت: «حالنـــا بالويـــل، كل فخارنـــا في الخـــارج، لأننـــا لم نجـــد حتى الآن محرقًـــا لحرقـــه، والدنيا غائمـــة، ونخشى أن تمطـــر، فإذا أمطـــرت قبل آخر الأســـبوع فـــاش (غرق) الفخـــار، وراح تعبنا خســـارة». قـــال الرجـــل: «لا، لا، الله كبـــير، المطر بعيـــد، ولـــن تمطر الســـماء قبـــل أســـبوعين». فاطمأن خاطـــر ابنتـــه الثانية، وقالـــت: «الله يبشـــرك بالخير».

وعندما رجع الرجل إلى البيت، ســـألته زوجته عن أخبار ابنتيهما، قـــال: «إن أمطرت فاش الفخـــار، وإن ما أمطرت مودر البـــذار». فصاحت المرأة: «يا خـــراب الديار».

ويوضح الـــراسي أنـــه بعدمـــا روى الحكاية علـــى أنها حكاية لبنانيـــة، تبين له أنها منشـــورة في كتاب «الروضة مـــن الـــكافي» [51] الصـــادر في العـــام 338 هجريـــة، وهي منســـوبة إلى رجل من آل البيت النبـــوي الكريم، مع فارق بســـيط، هو أن الرجل كانت ابنتـــه الأولى قد طلبت منه أن يصلي إلى الله كـــي يهطل المطر، في حين طلبـــت منه ابنته الثانيـــة أن يصلي إلى الله كي يحجب المطـــر... فاتجه الرجل إلى الله تعـــالى، وقال: «فلتكن مشـــيئتك يا الله» [52].

يلحظ هنـــا، أن حكايـــة الرجل وابنتيـــه، حافظت عند انتقالها إلى بيئـــة أخرى، علـــى عناصرها من:

زمن: الشتاء.

مكان: بيت الرجل، بيتا ابنتيه.

شخصيات: الأب وزوجته، وابنتاه المتزوجتان.

العقـــدة: هطـــول المطر يغـــرق الفخار، وعـــدم هطوله يفســـد البذار، وطمأنـــة الأب ابنتيـــه في كل مرة.

الخاتمة: الحديث مع زوجته....

إنما الاضافة، كانت عبر تعديل صيغ بعض الجمل (الصلاة إلى الله مقابل الخوف من هطول المطر)، والألفاظ، وصيغ ردود الأفعال لتوافق طبيعة المكان وناسه.

أما التغير الأســـاسي، فكان في ختام الحكاية الشـــعبية: فالقديمة جـــاءت الخاتمة فيها: دعـــاء، يؤكد عبرها الرجل المشـــيئة الإلهية. وترمز الخاتمة الإيمانيـــة إلى بثّ الوعي الديـــني، والاتـــكال علـــى الله في الأمـــور كافة، فهـــو أدرى بتدبير شـــؤون عباده.

حكايـــة الراسي اختتمـــت بمثل شـــعبي، يكثّف عبرها الرجل ما حـــدث معه، وبالتالي يكثـــف مضمون الحكاية.

فـــالأولى وظّفت الحكايـــة، لأهداف إيمانيـــة، والثانية

وظّفتها لتفسير أصل مثل شعبي.

مهما يكن من أمر، فإن سلام الراسي، أدى للأدب الشعبي العربي عمومًا، واللبناني خصوصًا، دورًا مهمًا عبر تدبيره حكاية من أيّ مكان، لتفسير معظم الأمثال المنتشرة بين الناس، وتبيان جذورها، محافظًا في كل هذا، على عناصر بنية الحكاية الشعبية، من سرد، وتسلسل منطقي للأحداث، وتفاعل الشخصيات، والبداية، والعقدة، والنهاية، والأهم هو محافظته على خاصية نسب الحكاية إلى شخص مجهول، أو غير معروف، ويصعب التحقق من وجوده فعلاً.

وفي حال أراد المرء أن يقرأ هذه الحكاية الشعبية مستقبلاً، سيجد أن المهن تغيرت لتحاكي واقع الحال، فبدلاً من صانع الفخّار والمزارع، سيجد موظفًا في بورصة العملات، وآخر موظفًا في بورصة النفط، وبالتالي أي صعود لأسهم الأولى سيعني هبوطًا لأسهم الأخرى، فيقع الرجل في حيرة، فلا يجد أمامه سوى الدعاء بأن يقع القمر الصناعي، لتتوقف شبكة الإنترنت، ويتعطل العمل في البورصة.

4 - التعبير عن الوجدان الجماعي:

يأتي المحتوى النفسي على رأس معايير المحتوى الثقافي المعبّر عن وجدان الشعب (أو الجماعة) ونفسيته[53]، فالأدب الشعبي هو الحامل للوجدان الجمعي، ويمكن أن يضاف إلى هذا المعيار، الوظائف التي يؤديها الأدب الشعبي ومنها: الثقافية، والجماعية والقومية التي تحافظ على تراث الجماعة وتمجد أبطالاً، والنفعية أي المتعة الفنية، والوظيفة التفسيرية أي تفسير الظواهر.

يمكن تمييز الأدب الشعبي عن طريق المعيار اللغوي، أي استخدامه للعامية أو معيار قناة التناقل (الرواية الشّفويّة)، ومعيار التأليف أي الجهل بالمؤلف، أو اشتراك غير فرد في تأليفه. ومعيار الحيوية والاستمرار والانتقاء أي المأثور، ويبقى أبرز هذه المعايير المحتوى النفسي لتعبيره - كما ورد أعلاه - عن وجدان الشعب ومعتقداته ونفسيته وعاطفته؛ بفرح في الأحداث السارة، وبكآبة وحزن في الأحداث الأليمة والحزينة والمصائب. فحينما تحتفل الجماعة بحدث كالزواج، أو الولادة، أو الختان مثلاً، تعبر عن سعادتها من خلال الأدب الشعبي، وحينما تنتابها الآلام والأحزان بعد موت عزيز، أو ظلم واقع، أو شقاء وحرمان... فإنها تلجأ للأدب الشعبي أيضًا، كذلك يلجأ المحبّون والعشّاق إلى الأدب الشعبي يبثون من خلاله عواطفهم وآمالهم؛ فعبر الشعر الشعبي، ينظم شاعر عاشق مجهول الاسم هذه «العتابا»54 اللبنانية:

بربّكْ يا حمامْ الدوح وَدّي
سلامي وعالحبيبْ نشوزْوِدّي
مرادي يا رسولي وكل ودّي
تسلّم بالوفا وتاخد جوابا[55]

وتبارك الأم ابنها العريس أو ابنتها العروس بـ«زغرودة» أو «زلغوطة»[56]، تعرب فيها عن فرحتها في هذه المناسبة السعيدة، وفي الوقت نفسه، تصف جمال ابنها أو ابنتها:

آويها مبروك يا بني انْشال الهم من بالك
آويها اليوم عرسكْ كنّار الأرز غنّالكْ
آويها حقّك تْشوف عالمدى حالَك
آويها بالحُسن أختِ البدر يا ألف نِيّالَك
لي لي لي ليش
وهذه زغرودة للعروس:
آويها وعيونكْ السّود ساقوا المُبْتلي ساقوا
آويها وخْدودِك الحمر شِبْه الورد عاطْباقو
آويها بنات حمص وحماه من خدودِك ذاقوا
آويها راحوا سكارى لنصّ الليل تَا فَاقوا
لي لي لي ليش[57]

ويسجل الشاعر اللبناني أسعد السبعلي (1998-1910) عبر «المعنّى القصيد»[58]، يوميات أهل القرى وعاداتهم وأعمالهم، فيقول:

طلّ الصباح وتكتك العصفور
سْهرنا وطوّلنا بنومتنا....
شو في الشفق فرّق علينا النور
والشمس منشوره ع خيمتنا
والكون غاشي والفلك مسحور
من سقسقة ميّات نبعتنا
يختي اسبقيني وولّفي المعدور
حتى نْكفّي نْكاش بورتنا
ليكي الجدايا هَدْهَدو المعبور
وخرّبو مطاعيم كرْمتنا
عيطيلك صوت للناطور
عنزات بو طنوس خربتنا
كتفي يا خيّي من التعب مكسور

ونقطة مويّ ما في بجرّتنا
وبدي الحمايه زق عالتنور
وإنده بدربي بنت جارتنا
تا ترقّ معنا الخبزيا منصور
راحت عياري كل خبزتنا
بشغلنا بايت علينا كسور
وحمّضت بتكون عجنتنا[59]

يلحظ في هــذا النصّ، أنــه يعبّرعن الوجــدان الجماعي لأهالي القــرى اللبنانيـــة، إذ يختزن كمًّــا من عــادات القرية اللبنانية وتقاليدها، ويومياتها، وسلوكيات أبنائها: سهرات أبناء القرى، ومبيتهم في خيم تُشـيّد على سـطوح المنازل في الربيع والصيف، واطعام المــواشي، وفلاحة الأرض، وتطعيم الأشـجار، والمعانــاة من نقـل المياه مــن النبــع إلى البيوت، و«العونة» وهي تعــاون أبناء القرية في انجــاز الأعمال، وهنا مســاعدة ابنة الجارة عائلة الشــاعر في رقّ الخبز...

والنـــص إذ يبــدو أنه يســرد أحداثًا عاديًّــة، وروتينية تعيشــها القرية عادةً، إلا أن الشــاعر السبلعي، تمكن من بثّ روح الموســيقى في هــذا النصّ، عبرتوظيفــه الايقاع، واســتخدامه ألفاظًــا عامية تتمتــع هي نفســها، بنغمة جمالية، على الرغم مــن محافظتها على معناها التعييني، مثــل: «تكتــك»، و«سقســقة»، و«هدهــدو»،... فإن تكــرار الحــروف في الكلمة الواحــدة يشــكل إيقاعًا يحاكي الصــوت الطبيعي لها.

فالشــاعر يرفع هــذا «الواقــع العادي» الــذي لا يخلو من صعوبات ومعاناة، إلى مســتوى إبداعــيّ يلائم وجدان أهــل القرى وتقاليدهــم، محققًا بذلك خاصيــة التواصل الأساســية لنجاح أيّ عمل أدبي.

5 – بنية التعبير الفني الشعبي وأسلوبه:

يمكن أن يضم إلى المحتوى الثقافي، الأســلوب الفنيّ، إذ ثمة فرق بين الــكلام العادي والأدب الشــعبي؛ لأن الأدب له بنية خاصة به، وأســلوبه الفني الذي يميزه، أي نســيج خــاص: بداية تقليدية – تكرار – تــوازي – وحدات بنيوية خاصة...[60].

فمن تقنيات الأدب الشعبي:

أ. بداية تقليدية:

تســتخدم في غالبيــة أنــواع الأدب الشــعبي، صيــغ تعبيريــة جاهــزة، مثــل: «يُحكــى»، و«كان يــا مــا كان»، و«عاشــوا في ســبات ونبات وخلّفــوا صبيــان وبنات» في الحكايــة، و«الميجانــا»، و«علــى دلعونا وعلــى دلعونا»، و«هيهات يــا بــو الزلــوف»، «وع الروزانــا ع الروزانا»، في الأغنية، و«اي ويهــا اي ويها» في زفّة العــروس، إلخ. لأنها تشــكل مرتكزات للتواصل بين الــراوي، أو الفنان والمتلقي.

ب. التكرار:

يأتي التكــرار على رأس الخصائص الأســلوبية للأدب الشــعبي، «حيــث يركّــب بشــكل فــني يســهل اكتنازه في الذاكــرة، ويســهل علــى جمهــوره روايتــه وانشــاده، وعلــى مســتمعيه متابعته، لأنــه أُلّف ليروى ويســمع لا ليقــرأ»[61]. فالفنان الشــعبي (الراوي) مقيّد بما ســمعه عبر التكــرار، ويكــرر المادة بحســب ذوق جيلــه، ما يعني إمكانيــة الإضافــات أو الحذف.

ومــن التكــرار هــذه «القراديّــة»[62] لشــاعر لبناني مجهول يعاتــب حبيبتــه، أوردها الأديب اللبنــاني مارون عبــود في مقالة له:

يا أم الوربي عبّاسي
تايه عن اسمك ناسي
هواك دبّ براسي
وعطّل أشغالي عليّ
عطّل شغالي وعمالي
وفيكي تاهت فكاري
حلوي لمن تنداري
تزيدي الجروحات كيّ
تزيدي الجروحات حريق
عاملتيها كام تريق (أي مرة)
...
وإن كان المعبد واطي
منوطي الدرجة شويّ
منوطيهاوبتوطا
يا أم الوربي والفوطا
بس تضلي مبسوطا
منعمل زيّاح ورديّ
منعمل زيّاح وقداس
وان كان موجود عندك ناس[63]

يلحظ أن أبرز خاصية في هذا الشــعر الشــعبي التكرار، فالشــاعر يعيد تكرار أول كلمتين في عجــز البيت الأخير من كل دور[64] مع صــدر البيت الأول من الــدور التالي، وهكذا دواليــك حــتى آخر القصيــدة، مثــال: «عطّل أشــغالي»، و«تزيــدي الجروحــات»، و«منعمــل زيّــاح»... فهــذا



(3)

التكرار مع الإيقاع الشـعري من وزن وقافية وروي، سـاهم مسـاهمة فاعلة في حفظ هذا الشعر، ما سـهّل تداوله بين النـاس، وانتقالـه من جيـل إلى جيل شـفويًّا قبل انتشـار الكتابة.

ج. تحوير شكل الكلمات:

تتمـيز هـذه التقنية بخـروج الكلمـات علـى أصولها المرعيـة في العامية الجاريـة، كما يظهـر في الموال[65] على سـبيل المثال؛ فالكلمـة الواحدة في النـصّ الواحد لها غير معـنى مختلـف. ومثـال ذلك، هذا الشـعر الشـعبي من نـوع «المواليـا»[66]، إذ يلحـظ أن اللفظة نفسـها يتغير معناها مـع تغير طريقـة نطقها:

جودك كما الشجرات فيّا ظلّكي
مين الذي بحكم التّنائي ظلّكي
إنّي على عهود التداني ظلّكي
ونحنا على شروط المحبّي بعدنا[67]

يلحـظ في هذيـن البيتـين الـتزام فـن الجنـاس، إذ إن لفظـة «ظلّكـي» تتكـرر في ثلاثـة شـطور شـكلاً، لكـن معناهـا مختلف؛ فـالأولى تعـني: الظّـل، والثانية: التضليـل، والثالثـة: البقـاء.

ويلحظ أن تكرار اللفظة نفسـها، يسـتخدم أيضًا، في موال «الميجانا»[68]:

جسمي على الهجران يا ليلى نجِلْ
عودي عسانا للهوى أمرو نجِلْ
طيّرت أشواقي على زهرِك نحِلْ
وِلّي الزمن والنّحل ما جبّلي جنَا

فـ«نجِـل» الأولى تعـني أن الشـاعر ضعف جسـمه، وأصبـح هزيـلاً، والثانيـة تعـني: نجـد حـلاً، والثالثـة والرابعـة: النحـل.

د. التشبيهات والاشارات الأسطورية:

تشـغل وفرة التشـبيهات والاشـارات ميزة أسلوبية أخرى، حيث يختزل النصّ الشـعبي معـاني كثيرة معروفة، ويسـتحضر محفوظًا من التاريخ الأسطوري والاجتماعي (الآلهة - الملائكـة - الجان - الأولياء - العفاريت، إلـخ). وفضلاً عن هـذا كله، ايراد التفاصيل، وتغليب الإسـراف فـي رسـم دقائـق الصـورة[69]، فاسـتخدام التفاصيل الواقعيـة المسـتمدة من بيئة الـراوي، أو المتلقي تسـاعد خيـال المتلقـي على اسـتيعاب عالم الحكايـة أو الخرافة أو الأسـطورة، ويضفي هذا الاستخدام على هـذا العالم مصداقيـة مرغوبًا فيها، ولا يلغي هـذا حقيقة كون الأدب الشـعبي في جلّه، تخييلاً وغـير واقعي.

ويمكـن تحديـد الإشـارات الأسـطورية في أربعـة موضوعـات:

- التكويـن لفهـم عمليـة خلـق الكـون، ويلحـظ أن معظم الشـعوب القديمة، سـعت إلى هـذا النوع من الأسـاطير لفهم مـن أين أتـت، بعدما بـدت عاجزة كليًّا عـن فهـم إلى أيـن تذهب بعـد الموت.
- الطقوسـية لتمثيل الجانب الكلامي لطقوس الأفعال الهادفـة إلى حمايـة النـاس. لـذا، جـرى تخصيـص أماكـن / معابـد للإله (القـوى الـتي كان يُظـن أنها تتحكم بالحياة والمـوت)، يلجأ إليها الإنسـان القديم لإرضائهـا عندمـا يواجـه خطـرًا داهمًـا، أو مصيبة، أو شـرًّا مـا. ولإضفـاء المزيد مـن العناية بهـذا الإله، خُصـص لخدمتـه عـدد مـن الكهّـان والكاهنـات، وتنظيـم الدخـول إلى المعبد.
- التعليلية لتفسـير سـرّ الظواهـر غير المفهومـة والتي يصعب على عقل الإنسـان البـدائي أن يدركها. ويبدو أن هذا الاتجاه هـو الممهد لبروز الشـخصيات الخارقة

أو البطل الإله الذي يتسم بجمع الطبيعتين: الإنسانية والحيوانية، وهي تشكل مرحلة مفصلية في تاريخ البشرية، جرى خلالها الانتقال من الإنسان - الصياد، إلى الإنسان - المزارع. ويبدو أن توجه الجماعة الأساسي لـ«خلق» هذا النوع من الأبطال، هو بهدف حمايتها من شرّ يتوالد باستمرار، فتطمئن هذه الأبطال المخاوف التي لم تهدأ في ظل طبيعة لا ترحم الضعيف.

* الرمزية لتضمين رموز تحتاج هي نفسها، إلى تفسير، ويبدو أن هذا التوجه برز في مرحلة لاحقة من الفكر البشري، إذ اهتم الإنسان بصياغة كلام / رموز يتوجه به إلى هذا البطل /الإله، يكون مختلفًا عن الكلام الذي يتوجه به إلى إنسان مثله. من هنا، يبدو بدء ممارسة اكتشاف الظلال السحرية للكلمات التي كانت تصدر من كائن أسفل إلى إله أعلى، وبالتالي بدأت تنزاح الكلمات عن معناها التعييني إلى معناها التضميني، الممهد إلى ولادة الشعر.

دفع تنوع الاشارات الأسطورية إلى تنوع المناهج التي تريد دراستها، وتحليلها، وفهمها، وتفسيرها، وتعليلها، فبرزت مناهج:

* «اليوهيمري»: ويعدّ من أقدم المناهج، يرى أن المهمة الأساسية للأسطورة هي تمجيد الأبطال.

* الطبيعي: ويعدّ الأبطال ظواهر طبيعية تشخص في أسطورة، وضعت بعد ذلك لشخصيات مقدسة.

* المجازي: الأسطورة مجازية، تخفي أعمق معاني الثقافة.

* الرمزي: الأسطورة رمزية، تختزن فلسفة عصرها، لذا، وجب دراسة العصر نفسه لفكّ دلالات رموز الأسطورة وفهمها.

* العقلي: الأسطورة نشأت نتيجة سوء فهم ارتكبته الجماعة عند تفسيرها أو سردها لحدث ما.

* التحليل النفسي: الأسطورة مخزن رموز لرغبات غريزية، وانفعالات نفسية لدى الجماعة.

مهما يكن من أمر تعدد المناهج، إلا أنها مكّنت المتابع من وضع خصائص عامة، يمكن من خلالها تمييز الأسطورة عن غيرها من الأنواع المشابهة، وأبرز هذه الخصائص أن الأسطورة تكتب أو تنقل شفاهية باللغة الفصحى، وتتمتع بخطاب الجد والحقيقة، وليست للمؤانسة، وهي مقدسة، وتمتلك قوة الاعتقاد الملزم للمجتمع، وتصدر عن تأملات وخيالات جمعية لا فردية، والأهم من كل ذلك، أنها تتناول موضوعات إنسانية مصيرية، تخصّ جدل الانسان مع نفسه، ومع ما يحيط به، فضلاً عمّا تتمتع به من خصائص فنية، مثل: المطلع، وأسلوب التعبير، والشخصيات، والسرد، والزمان والمكان، والأحداث، والحوار، والخيال، والعقدة، والحل.

لكن، بدا من الضروري التمييز بين الأسطورة والقصة من جهة، والأسطورة والحكاية الخرافية من جهة أخرى، بسبب تقاطع الخصائص الفنية بين هذه الأنواع. لذا، لُحظ أن القصة تستمد مادتها من الواقع، ولا تعبر غالبًا عن السلوك الروحي، بخلاف الأسطورة المستمدة من الخيال، وتنتمي إلى هذا السلوك، بل يعدّ جوهر وجودها.

أما بين الأسطورة والخرافة، فيلحظ أن الأولى تتمتع بخاصية كتابتها باللغة الفصحى، وتملك قوة الاعتقاد الملزم للمجتمع، وزمنها يعود إلى ما قبل الأديان، فيما الثانية تتمتع بخاصية اللغة العامية، وتصديقها أو الإيمان بمضامينها غير ملزم، ما يعني أنها غير مقدسة، وبالتالي أبدعها الناس بهدف الامتاع والمؤانسة غالبًا، أو لتفسير ظاهرة من الظواهر، فضلا عن أن ظهورها جاء بعد الوثنية.

على الرغم من ذلك، تتمتع هذه الأنواع الأدبية مع غيرها من الأنواع، بأهداف مشتركة، يمكن تلخيصها بتنمية الفكر البشري، والتعبير عن ذاتية الشعوب، وحفظ مراحل تطور الحضارة الإنسانية، وفهم الحياة لخلق التوازن فيها.

6 - العاميّة:

تظهر اللغة العامية مقدرة فائقة على التعبير عن أدق المشاعر والأحاسيس ما كُتب للأغاني والمواويل الانتشار والخلود، وما جعل الأدب الشعبي ينتقل من جيل إلى جيل، حتى إنه يمكن لنا أن نسمّيه أدب الماضي والحاضر والمستقبل. وعلى الرغم من ذلك، تتباين آراء الباحثين والأدباء في مقاربة مسألة عامية الأدب الشعبي؛ إذ ثمة من يضع العامية على رأس المقومات في تحديد مفهوم الأدب الشعبي [70]، فيما يرى آخرون أن العامية ليست المرتكز الأساسي [71].

يسجل في هذا السياق، تشدد أمير الزجل اللبناني رشيد نخلة على الفصل بين العامية والفصحى، إذ يرى

أن «الزجل والبيـان لا يلتقيان»، مؤكـدًا أنه «لا يجوز أن يدخـل الزجل لفـظ فصيح مهمـا كان حظه مـن الرونق في العربية»[72].

ويمـيز نخلة بـين الأديـب العـربي والشـاعر العاميّ، فيقـول: «إن هـذا النـوع مـن التعبـير هـو لغـة المهد. الأديـب العـربي يترجـم خواطـره ترجمـة، علـى عكس الشـاعر العـاميّ الذي يلقـي فكرته على لسـانه من دون الحاجـة إلى ترجمـة، إذ إنـه يفكـر بالعامية الـتي يكتب فيهـا. أمـا الأديب العـربي، فهو يفكـر بالعاميـة ويكتب بالفصـحى»[73].

ويشـير الأديـب اللبنـاني توفيـق يوسـف عـواد إلى المشـكلة نفسـها، إذ يقـول في محاضـرة ألقاهـا في العام 1928: «المصيبـة هـي في اعتقـاد البعض أنهم حسـنًا يفعلـون عندمـا يسـتعملون ألفاظًا فصيحـة، أو عندما يعربـون بعـض الكلمات. وهـم لو عقلـوا لأدركـوا أنهم يشوهون جمال معانيها تشـويهًا فظيعًا»، ويخلص عواد للتأكيـد أنه «يجـب أن يفهم الشـاعر العـاميّ، أن له لغة خاصة»[74].

أما الأديـب اللبناني مـارون عبود، فلم يبـادر للكتابة عـن اللهجة العاميـة، أو الشـعر العامي، بهـدف أن تحلّ اللهجـة محل اللغة الفصـحى، أو أن يضع الشـعر العامي حـدًّا للشـعر الفصيح، بـل كان موقفه صريحًـا وواضحًا، إذ اسـتهل مقالته «اللهجـة العامية اللبنانيـة» في العام 1953[75]، قائـلاً: «كنـت، ومـا زلـت، وسـأظلّ، عدوًّا لاثنـين: الداعـي إلى إحلال اللهجـة العامية محـل اللغة الفصحى، والقائـل بكتابة اللغة العربية بحـروف لاتينية. كلا الأخويـن أضرّ من أخيـه...»[76].

يأتي هـذا الموقـف لعبود ليـس بدافع الحـرص على لغـة الضـاد، وهي ليسـت بحاجة لمـن يدافع عنهـا، إنما لقناعتـه الراسـخة، أن «لـكل جيـل من النـاس لغتين: لغـة يجري بها القلم، وهـي مادة الكتاب، والكتاب سـجل المدنيـة الخالـد، ولغة تدور على الألسـنة، وبهـا تتفاهم الأمة المختلفـة الأقاليم»، وبين هذيـن الاتجاهين، يرجح أن «تكـون لهجة لبنـان العامية أنقى اللهجـات، وأقربها إلى الفصحى»، والسـبب في ذلك، «لانكمـاش اللبنانيين، وتقلصهم في جبالهم الوعرة، غير المرغوب باسـتيطانها». وفيمـا لـم يبد عبـود أي خشـية علـى اللغـة الفصحى، أعـرب عن خشـيته من إفسـاد اللهجـة، فيقـول: «إن سـهولة المواصلات، ومطامـع الشـركات، والمهاجرة من وإلى، قد تؤدي إلى إفسـاد لهجتنـا»[77].

يتبلـور موقـف عبـود تدريجيًّـا إذًا، تجـاه اللغـة واللهجـة، فهـو يحصـر الأولى بالكتب، وبلغـة التواصل بين أمـة وأخـرى، ويطلـق الثانيـة في الحيـاة اليومية، ويرفعهـا إلى مسـتوى «التفاهـم» بـين أبنـاء الأمـة الواحـدة، ومن ذلـك مـا يذكره عـن زيارة مراكشـيين لـه «فمـا تفاهمنـا إلا بالفصـحى»، ومحاضـرة «أحد المهوّسـين باللهجة العامية»، الذي قـرأ لعبود محاضرة كتبهـا بـ«لهجتنا العاميـة»، فقال له عبـود: «خطابك جميـل، إلا أنه يحتـاج إلى ترجمـة»[78].

علـى الرغم من هـذا التشـدد في عمليـة الفصل بين العاميـة والفصحى، يجد المتابع زجّالـين يطمحون إلى بلوغ الزجـل مرتبـة الفصحى، كقول الشـاعر الزجلـي اللبناني مـوسى زغيب:

أوّل وصـي لازم الجوق الصحيح

يرفع زجل لبنان لمقام الفصيح[79]

أمـا الشـاعر اللبنـاني طـلال حيـدر، فهـو يؤمن أن العربيـة المحكيـة الـتي يكتب بها شـعره، هي «أسـاس لفصـحى الأيـام الآتيـة»[80]، لكـن الشـاعر يقـع في التنـاقض؛ إذ يجعل عنـوان ديوانه «آن الأوان»، ومقدمته، وآخـر قصيدتين فيـه، بلغة عربيـة فصيحـة[81]، ومهما يكن مـن أمـر هـذا التناقـض الـذي يبـدو مـبررًا لأنه استشـرافي، يقـع القـارئ في حـيرة أمـام قصيـدة حيدر العامية، فهـي على الرغم مـن التزامها البحـر، والقافية، والروي (وإن تنوعت في القصيـدة الواحدة)، يمكن عدّها مـن ناحية بنـاء الصورة، والمضمـون الشـعري، في قائمة الشـعر العربي الحديـث، وبالتالي يصعب على الإنسـان العـادي أن يفهمهـا كما يفهم الشـعر الشـعبي (الزجل، والعتابـا، والمـوال، ...)، مـن ذلك، يقـول حيدر:

«ها الكان عندن بيت
وصورة
عليها ناس
معلّقين بخيط
وقعوا عن سطوح العمر
وسْتلَقِتن الحجار
وِقعوا
متل ما بيوقع المشمش
على ولاد الزغار...»[82]

فهـذا النـصّ الذي يعـود تاريخـه إلى العـام 1972، صحيـح أنه كتـب بلهجة عاميـة لبنانيـة، لكن يصعب

على الإنسان غير المثقف، أو المتخصص في الأدب العربي، أن يدخل إلى عوالمه الداخلية، ويلامس جمالية بناء الصور فيه. لذا، يصحّ القول في حيدر إنه يسير «في الرهان الصعب لتأسيس لغة تأتي من مجمل حركة الإنسان - المجتمع»، ففي شعره «تتوحد كلمات الشعب البسيطة الحيّة، ومشاهد الريف الحميمة مع أرقى مستويات الفكر - مستوى الحكمة الساطعة التي تلخص الفلسفة وتتجاوزها»[83].

لا يقتصر وضع خاصية العامية في الأدب الشعبي على هذا الجانب فحسب، بل الإشكال يمتد حول طبيعة هذه اللغة العامية أيضًا؛ إذ إن هناك من يرى أن لغة الأدب الشعبي ليست العامية بالدرجة الأولى، بل هي لغة فصحى مسهلة أو ميسرة، حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري[84]، ورأي آخر يجعل الفولكور أو اللون المحلي، نوعًا من التعبير تنقل به الأشياء في حدود بيئتها الريفية، ويبدو غالبًا في الألفاظ، التي قد تكون عامية، لكنها مشبعة بروح الريف، من تداول أبنائه لها في حياتهم اليومية، وفي بعض المناسبات والمواسم، فتعلق بها الذكريات، وتغدو ذات وقع عميق في نفس القارئ، فضلاً عن العبارات التي تدنو من هذه الألفاظ، عبارات مأثورة في أهل الجبل، يجري بعضها مجرى المثل[85].

وإذا كان تناول الأدب الشعبي بالفصحى يجعله يتنازل عن قدر كبير من الحرية الشفويّة التي يتمتع بها، يبدو من الأهمية تحديد الفرق بين الأدبين الشعبي والعامي؛ فالأخير «يرتبط بواقع الساعة الراهنة (موسمي)، وقائله معروف دائمًا، ويستخدم لهجات محلية». أما الشعبي، فإنه «ينشأ كعمل من أعمال أحد الأدبين: الرسمي أو العامي، وتؤهله خصائص ذاتية فيه لأن يتحول إلى أدب شعبي»[86].

لكن اللغة ليست مرتكزًا أساسيًا عند كثير من الدارسين، فلغة التخاطب العامية بين بعض القبائل العربية تقارب اللغة الفصحى. وهناك شعراء معاصرون (والشاعر طلال حيدر مثال بارز على ذلك، كما ظهر أعلاه) جعلوا العامية قالبًا لشعرهم (شعراء العامية)، وبعض هؤلاء يكتبون شعرًا حضريًا ينمّ عن مزاج متفرد، وتجربة شخصية، إلا أنه مكتوب بلغة عامية، ومثل هذا الشعر يشترك مع الأدب الشعبي في لغته، ولكنه يختلف عنه في بقية المقومات[87]، وعلى الرغم من أهمية اللغة، إلا أنها ليست إلا عاملاً واحدًا بين معايير



(4)

ومقومات أخرى للأدب الشعبي، فـ«كليلة ودمنة» مثلاً التي دفع ابن المقفع حياته ثمنًا لها لمهاجمته السلطة المتمثلة بالمنصور، تعدّ أدبًا رسميًا، إذا تناولتها الخاصة، وأدبًا شعبيًا إذا حكتها الجدّات لأحفادهن.

7 - الدافع الروحي الجماعي:

يتحكم في الباعث على الإبداع الفردي، المنطق الذاتي، والتيارات الفكرية السائدة، ويغلب عليه الباعث الذاتي. أما الابداع الشعبي، فهو إنتاج تتحكم فيه الآلية النفسية الشعبية - إذا جاز القول. وثمة رأي يلحظ أن «الأدب الشعبي أصدق تصويرًا للروح الشعبي من الأدب الذاتي»[88]، فالآلية تبرز صفات الشعب، وخلجاته في صورة أكثر بساطة وصدقًا من تلك الصورة التي تظهر في الانتاج الفني الرسمي الذي يتحكم فيه المنطق الفردي. كذلك، إن المعطيات الدينية، والاعتقادية، والفلسفية يمكن الإستدلال إليها ليس في مستوى النتاج الثقافي الفصيح، أو الرسمي، أو الخاص فحسب، بل يمكن استجلاء نماذجها الأولى في مستوى النتاج الثقافي الشعبي، أي على مستوى المنتجات الثقافية في أشكالها البدائية، أو الأولية[89].

ويقول الأديب الفرنسي موريس باريس (Barès 1862-1923/.M) في هذا السياق: «أنتم شعراء

العامّة تعيشــون في منازل النــاس، ونحن نعيش في كتبهم. فليــس من العجــب أن تكونوا أكــثر حرارة منّــا»[90].

يبقى القول في هذا الجانب: إن الارتجال مع الاحتفاظ بالبنى العامة للمادة المنقولة، يعدّ نقطة ضعف الأدب الشعبي، بسبب تعرضه للنسيان أو الإضافات أو الإستبدالات المقصودة وغير المقصودة، ما يعني أن النصّ الشعبي سيبقى في تغير مستمر وغير ثابت.

خلاصة البحث

يلحظ في خلاصة هذا البحث، الآتي:

أن الهــدف الأســمى لــلأدب الشــعبي إعطــاء صورة حقيقيــة للعمليــة الاجتماعيــة، ومســايرة الفطــرة أكثر مــن الأدب الرســمي، وتتجلّــى هــذه الفطــرة في حَبْكــه، وأسـلوب إبداعه المتغير من بيئة لأخـرى، ومن زمن لآخر، فموضــوع الأدب الشــعبي عام، يمــسّ كل فرد مــن أفراد الأمــة، وهو أيضًا خــاص، يحــسّ كلّ فرد بأنــه موضوعه الشــخصي الــذي يهمّه وحــده، أو يهمّه قبل أي شــخص آخر. لــذا، ميّز البحــث المناهج التي تتعلق بدراســة الأدب الشــعبي، وتســاعد على خدمة الهــدف المشــترك بينها جميعًــا، وهــو تفســير العلاقــات القائمة بين الشــعب والثقافة الشــعبية، مؤكدًا أنه لا يمكن للباحث أن يكتفي بالاعتماد علــى منهج واحد، إذ يمكن القــول في الواقع: إن هذه المناهــج مجتمعة تكوّن منهج الدراســة الفولكلورية بمفهومــه المعاصر.

يعدّ الأدب الشــعبي قمــة الوعي الفني، فهــو لا يحدد لنفســه شــكلاً معينًا، ولا يأنف أن يســتعير لنفســه أيّ شــكل يجــد فيــه تحقيقًــا لأهدافــه ومراميه؛ فقــد تقال قصــة ما، بعدئــذٍ تعزز نتيجــة القصة بمثل مــا، أو تحول القصة إلى أغنية شــعبية، أو مسرحية شــعبية، أو تزاوج بــين هــذه الأشــكال مجتمعــة. كمــا تتوافــر فيــه بنية وأسـلوب فــني (ســرد – حكاية – إيقــاع – حــوار – لغة، إلــخ) تفرق بينه وبين الأدب الرســمي، فالأدب الشــعبي يتمتع بوســائل أســلوبية إغرائيــة جاذبة عنــد روايته أو إنشــاده، مثل: التكرار، والأســلوب التعجبي، والأســلوب الهزلي والمضحــك، والمحاكاة التمثيلية للشــخصية حركةً ولفظًــا، كتقمص الشــخصية بطريقة كلامهــا، وتفخيم ألفاظها، ولاســيما عند رواية الســير والحكايات، أو ايراد الأمثال، أو انشــاد الزجل.

توســع البحث في مقاربــة خصائص الأدب الشــعبي وإشــكالية تناولهــا في الدراســة الأدبيــة الشــعبية، وما اســتجد عليها من متغــيرات، وعرض في الوقت نفســه، نمــاذج مختارة توضــح أبرز هذه الخصائــص مع تحليلها، وكل ذلــك ضمــن الاتجــاه الــذي ســلكه البحــث في هذا الجانب، وهــو اعتماده ليس على شــكل الأدب الشــعبي فحســب، بل على محتوى هذا الأدب أيضًــا، الأدب المعبّر ببســاطة وتلقائية، ومــن دون تكلف وتصنّــع، عن ذاتية الشــعب المســتهدف تقدمــه الحضــاري، أدب الروايــة الشــفويّة وأدب المطبعة على الســواء، فهو يســتفيد من الشّفويّة ليضمن اســتمراريته، ويشــحذ قريحة المجتمع للإنتــاج، فعندمــا يغيــب مــن الذاكــرة يفقد. لــذا، تأتي أهميــة المحافظــة عليه عــبر التدوين والصــورة والأفلام التوثيقيــة، وإدخالــه في المناهــج التربوية منــذ الصفوف الدراســية الأولى، وصــولاً إلى الجامعية.

الأدب الشــعبي حيّ، يرتبــط بالحيــاة ويتفاعــل بهــا ومعهــا وفيها، لذا أمام تعدد المصطلحــات المقابلة لترجمة «فولكلــور»، مثل التراث الشــعبي، والمأثور الشــعبي...، ركّــز البحــث علــى جوهــر الأدب الشــعبي وطبيعتــه التلقائيــة أو العضويــة، أي إنه ثمرة خبرات وتفســيرات أشــخاص يجمــع بينهــم تفاعــل إيمــاني – اجتماعــي – اقتصــادي، وبنــاءً عليــه، قــدّم البحث صياغــة جديدة لمفهــوم الأدب الشــعبي، وخصائصه، يلحظ مــا يتمتع به من ســمات مادية وروحية وابداعيــة. وفي طبيعة الحال، لا يمكن لهذا التقســيم أن يكون تقســيمًا نهائيًا، انطلاقًا مــن مبــدأ حيويــة الأدب الشــعبي، غير الخاضعــة – في أحيــان كثــيرة – إلى منطق علــمي ثابت.

خلص البحث للتأكيد أن العنصر الحاســم الذي يحدد فيه المأثــور ليس تدوينــه أو شــفويّته، وليــس إبداعه عن طريق إنســان يقــرأ ويكتــب، أو آخر أميّ، إنمــا هو أن يكــون عملاً مــن أعمال الإبــداع، يلائم وجــدان الجماعة وتقاليدهــا، ويحقق التواصل بين الفــرد والجماعة، ويحمل في الوقت نفســه، بذور اســتمراريته مستقبلاً.

لعله في الختام، من المفيد الإشــارة مجددًا، إلى امكانية العمــل مســتقبلاً على تخصيص نــوع جديــد يضاف إلى أنواع الأدب الشــعبي، هــو: الأدب الشــعبي الالكتروني أو الرقــمي، أو الأدب الشــعبي في الواقع الافــتراضي، لما بات يتضمنه هــذا الواقع من كمّ هائل مــن النصوص، وصيغ التعبــير الشــعبية، والفنــون، والســلوكيات، والعادات والتقاليد، والصــور، وغيرها.

الهوامش:

1 - كارل يونغ: عالم نفسي سويسري، مؤسس علم النفس التحليلي الحديث. قدم مساهمة كبيرة لفهم السيكولوجيا البشرية، ولا سيما مفهومه المتعلق باللاشعور، والرموز، والأحلام. وينظر يونغ إلى الأدب الشعبي كجزء لا يتجزأ من ميدان دراسته العلمية، ويضم برنامج الدراسة في معهد يونغ في زيوريخ مادة دراسية عن التمرين على التفسير النفسي التحليلي للحكايات الخرافية. ويفسر يونغ الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية، وقد تصور يونغ أن هناك شخصيات ومواقف وهمية تمثل الجانب المظلم من الشخصية في الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية، كما هو الحال في الأحلام والخيالات.

2 - ينظر: كارل يونغ: الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، تر. عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، دمشق 2012، ص 43. اسم الكتاب بالإنكليزية: MAN AND HIS SYMBOLS

3 - يجيز مجمع اللغة العربية في القاهرة، استخدام: «شَفَهيّ»، و«شَفَويّ» (ج) شِفاه. إلا أن البحث يستخدم: «شفويّ»، أما في الاستشهاد، فيدع الكلمة كما وردت في المصدر أو المرجع. ينظر: مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوجيز، مؤسسة دار الكتب، الكويت، طبعة 1994، ص347.

4 - ينظر: كارل يونغ: الإنسان ورموزه...، ص 92.

5 - ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر. مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 15054 / 1998، ص 520.

6 - يمكن الاطلاع على بعض عناوين هذه الموضوعات، في لائحة مكتبة البحث.

7 - يظن بعض الطلاب الجامعيين، في سؤال طرحته أمامهم، عن أنواع الأدب الشعبي: أن حدوده تقف على صحن «التبولة»، وقرص «الفلافل»، و«خبز المرقوق»، و«اللبنة البلدية»،...، ويضيف بعضهم: الزجل، و«الدلعونا»،...، ويجمعون في الوقت نفسه، على أن لا حياة للأدب الشعبي خارج «الضيعة» (القرية)!

8 - سلام يواكيم الراسي: ولد في قرية إبل السقي من قضاء مرجعيون في محافظة النبطية. ويلقبه أهل الجنوب بـ«أبي علي». يعدّ من أعمدة الفولكلور اللبناني عمومًا، وفولكلور المنطقة اللبنانيّة الريفية الجنوبية خصوصًا. لُقب بـ«شيخ الأدب الشّعبي». من مؤلفاته: لئلا تضيع 1971، في الزوايا خبايا 1974، حكي قرايا وحكي سرايا 1976، شيح بريح 1978، الناس بالناس 1980، حيص بيص 1983، الحبل على الجرار 1988، جود من الموجود 1991، ثمانون 1993، القيل والقال 1994، قال المثل 1995، الناس أجناس 1995، أقعد أعوج وإحكي جالس 1996، من كل وادي عصا 1998، يا جبل ما يهزك ريح 2000، أحسن أيامك، سماع كلامك 2001. خصصت مجلة الحداثة اللبنانية قبل وفاته في 19 نيسان 2003 وبعدها، عددين عنه. للمزيد، ينظر: مجلة الحداثة، بيروت، السنة السادسة، ع 41 - 42، صيف 1999، والسنة العاشرة، 2003.

9 - رشيد نخلة: شاعر وأديب لبناني من بلدة الباروك الجبلية، لقّب بأمير الزجل سنة 1933، وهو ناظم النشيد الوطني اللبناني (1926). أسّس نخلة جريدة الشعب في عين زحلتا الجبلية (1912)، وكانت تُوزّع مجّاناً، جُمعت أزجاله في كتاب بعد وفاته عنوانه «معنّى رشيد نخلة» بإشراف ابنه الشاعر أمين نخلة، طبع في العام 1945 في بيروت، ونشر شعره في صحف كثيرة ومجلات، ومنها: البرق والمعرض والمكشوف، وله ديوان «الشاعر السماوي»، ورواية شعرية «محسن الهزان" (طبعت في العام 1936 في بيروت).

10 - توفيق يوسف عواد: أديب وروائي وكاتب وصحافي لبناني، ولد في بحر صاف

المتنيـة، لـه الكثيـر مـن المؤلفـات الروائيـة والقصصيـة، منهـا: الرغيـف، والصبـي الأعـرج، وفرسـان الـكلام، وغبـار الأيـام، وحصـاد العمر، وطواحـين بـيروت التـي صنفـت من أفضـل مئـة روايـة عربيـة.

11 - مـارون بـن حنـا بـن الخـوري يوحنـا عبّـود: كاتـب وأديب لبناني، ولـد في عـين كفاع مـن قرى جبيـل. أثـرى المكتبـة العربيـة بسـتين مؤلفًـا منهـا مـا طبـع ومنهـا مـا هـو مخطوط: 1909: العواطـف اللبنانيـة إلى الجالـس عـلى السـدّة الرسـولية. 1910: كريسـتوف كولومـب، أتـالا ورينـه. 1912: الإكلـيروس في لبنـان، مجنـون ليـلى. 1914: ربّـة العـود، تـذكار الصّبـا، روايـة الحمـل، أصـدق الثنـاء عـلى قـدوة الرؤسـاء. 1924: أشـباح القـرن الثامـن عـشر، المحفوظـات العربيـة. 1925: الأخـرس المتكلّـم، توادوسـيوس قيـصر. 1927: مغـاور الجـنّ. 1928: كتـاب الشـعب. 1945: وجـوه وحكايـات، زوبعـة الدّهـور. 1946: عـلى المحـكّ، الـرّؤوس، زوابـع. 1948: مجـدّدون ومجـترّون، أقـزام جبابـرة، أشـباح ورمـوز. 1949: بـيروت ولبنـان منـذ قـرن ونصـف قـرن (الجـزء الأول). 1950: بـيروت ولبنـان منـذ قـرن ونصـف قـرن (الجـزء الثانـي)، الشـيخ بشـارة الخـوري صقر لبنـان. 1952: روّاد النهضـة الحديثـة، دمقـس وأرجـوان، في المختـبر. 1953: الأمـير الأحمـر، أمـين الريحانـي، مـن الجـراب، جواهـر الأمـيرة. 1954: بديـع الزمـان الهمدانـي، جـدد وقدمـاء. 1955: سـبل ومناهـج. 1957: أحاديـث القريـة، حـبر عـلى ورق، عـلى الطائـر. 1958: قبـل انفجـار الـبركان. 1959: نقـدات عابـر. 1960: أدب العـرب. وبعـد وفاتـه نـشر لـه: 1964: فـارس آغـا. 1968: الشـعر العامـي. 1974: آخـر حجـر. 1975: مناوشـات. 1977: رسـائل مـارون عبـود. 1978: مـارون عبـود والصحافة. 1980: مـن كل واد عصـا... ترجمـت بعـض أعمالـه إلى الروسـية، والفرنسـية.

12 - طـلال حيـدر: شـاعر لبنانـي، ولـد في العـام 1937 في مدينـة بعلبـك في البقـاع اللبنانـي، غنّـى لـه كبـار الفنّانـين في لبنـان.

13 - كلـود ليفـي شـتراوس: يعـد مـن أهـم الاثنولوجيـين الفرنسـيين الذيـن كان لهـم تأثـير ملحـوظ في تطـور العلـوم الإنسـانية عمومًـا، والأبحـاث الأنثروبولوجيـة خصوصًا، وبالتـالي، يُعدّ مـن مؤسـسي النظريـة البنيويـة بوجهيهـا اللغوي (اللسـاني) والأنثروبولوجـي. درّس شـتراوس في البرازيـل علـم الاجتمـاع، واكتشـف أعمـال علمـاء الانثروبولوجيـا الأميركيـين، وبعـد عودتـه إلى فرنسـا سـنة 1948 قـدّم أطروحتـه المتعلقـة بـ»المشـاكل النظريـة للقرابـة» (1949)، ثـم انتخـب أسـتاذًا في «المعهـد الفرنـسي» (collège de France) سـنة 1959 حيـث شـغل كـرسي الأنثروبولوجيـا الاجتماعيـة الـذي كان يشـغله الانثروبولوجـي الفرنـسي مارسـيل مـوس. كان علـم اللغـة المتمثـل في نمـوذج عالـم اللغويـات السـويسري فردينـان دي سوسـير Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) الـذي يعـدّ الأب والمؤسـس للمدرسة البنيوية في اللسـانيات، مـن أهـم المفاهيـم والمقـولات التـي وظفهـا شـتراوس في قـراءة الأسـاطير والعلاقـات العائلية، وأسـاطير الهنـود الحمـر، كي يخلـص الى أنّ بنية الأسـطورة في العقـل البـشري هـي بنيـة واحـدة، عـلى الرغـم من اختـلاف اللغـات والثقافـات والحضـارات، لذا فإننـا نفكـر بالبنيـات الذهنيـة العقليـة ذاتهـا. أثّـر شـتراوس في مجموعـة مـن الفلاسـفة والأدبـاء وعلمـاء الانثروبولوجيا وعلمـاء الاجتمـاع وعلمـاء النفس، مـن بينهـم: ألتوسـير (Althusser)، ودولـوز (Deleuze)، وديريـدا (Derrida)، وفوكـو (Foucault)، ولاكان (Lacan)... مـن مؤلفاتـه: Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958، و La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962، و Le Totémisme aujourd'hui, Paris, PUF, 1962، و Les Structures élémentaires de la parenté, Paris, PUF, 1949 ; nouv. éd. revue, La Haye-Paris, Mouton, 1968، و Mythologiques, t. I : Le Cru et le cuit, Paris, Plon, 1964، و Mythologiques, t. II : Du miel aux cendres, Paris, Plon, 1967، و Mythologiques, t. III : L'Origine des manières de table, Paris, Plon, 1968، و

Mythologiques, t. IV L'Homme nu, Paris, Plon, 1971.

14 - للمزيد، ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان، ص 218 و219.

15 - ينظر: د. شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثربولوجيا: انكليزي - عربي، جامعة الكويت، الكويت 1981، ص 904.

16 - ينظر: سليم: قاموس الأنثربولوجيا...، ص 783.

17 - ينظر: موسوعة التراث الشعبي العربي، علم الفولكلور المفاهيم والنظريات والمناهج، تحرير: د. محمد الجوهري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة 2012، مج. 1، ط. 2، ص 468 وما بعدها.

18 - للمزيد عن هذا المنهج، ينظر: موسوعة التراث الشعبي العربي، مج. 1، ص 471 وما بعدها.

19 - للتوسع، ينظر: مبروك بوطقوقة: الإتجاه الاثنوميثودولوجي أو منهج الجماعة، موقع أرنتروبوس الالكتروني، وقت الزيارة في تاريخ 6 تشرين الثاني 2015 www.aranthropos.com. وينظر أيضًا: موسوعة علم الإنسان، ص 67 و68.

20 - للمزيد: ينظر: موسوعة علم الإنسان، م. ن..

21 - للتوسع، ينظر: بوطقوقة: الإتجاه الاثنوميثودولوجي، وموسوعة علم الإنسان، م.ن.

22 - ينظر: إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، رقم الايداع 99/10029، ط2. (صدرت الطبعة الأولى من القاموس لدى دار المعارف، القاهرة 1972)، ص 18 و19.

23 - ينظر: شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984، ط 1، ص 19 (المقدمة).

24 - الأنثربولوجيا (Anthropology/ أو علم الانسان): يدرس أصل النوع الانساني والظواهر المتعلقه به، ويدرس الثقافة. تنقسم إلى نوعين رئيسيين من الدراسة: الانثربولوجيا الطبيعيه (Physical Anthropology)، والانثربولوجيا الثقافيه (Cultural Anthropology)؛ تدرس الأولى مواضيع التطور الانساني، والباليونتولوجيا (Paleontology/ علم حياة ماقبل التاريخ) والأجناس البشرية وتكوين جسم الانسان. أما الثانية، فتشمل الأركيولوجيا (Archaeology/ الثقافات المنقرضه) والاثنولوجيا (الثقافات الموجودة).

25 - المنهج البنائيّ (البنائية/ Constructivist method): نظرية توضح كيفية بناء المعلومات في الكائن البشري عندما تأتي إليه المعلومات بمعرفة قائمة طوّرها بالخبرة والتجارب. وجذور هذا المصطلح مشتقة من علم النفس الإدراكي والأحياء، وهو منهج يستخدم في التعليم ويركز على طرق خلق المعرفة من أجل التكيف مع العالم.

26 - شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم...، م. س.، ص 19 وما بعدها.

27 - للمزيد: ينظر، ريتشارد دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، دار الكتب الجامعية 1972. وأحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصري، القاهرة 1971، ط 3، ص 14 - 16. ود. ابراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 19. ود. أحمد مرسي: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة، قطر 1984، ص 13 - 33. ود. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة 1981، ط 3، المقدمة. ومحمد الجوهري: الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991، ص 4. ود. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، مادة أدب شعبي. و Richard Bauman, Folklore (in) Folk-

lore Culture Performances, and popular Entertainments, Oxford University Press, 1992.. وThe Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. Funk and Wagnels Company, New York, Vol.1, p.399. وDan Ben Amos, Toward A Definition of Folklore in Context, (in) Journal of American Folklore, vol 84, 1971, P14.

28 - للمزيد: ينظر: سليم: قاموس الأنثربولوجيا،، ص 361

29 - قاموس الأنثربولوجيا...، ص 361

30 - ينظر: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 11.

31 - ينظر: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 95.

32 - للمزيد، ينظر: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 279.

33 - ينظر: مرسي: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، م. س.. وعبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 20.

34 - ينظر: أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 14 وما بعدها.

35 - ينظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت 1982، (ألف ليلة وليلة وتراث الحكاية الخرافية العربية ص 21، وعنترة «السيرة الملحمية العربية» ص 500، وكليلة ودمنة «مصدر أم الحكايات الطوطمية التعليمية: ص 573)

36 - ينظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المقدمة

37 - عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 21.

38 - ينظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير...، المقدمة

39 - أعيدت صياغة الحكاية في هذا البحث. لمراجعة الأصل، ينظر: رسالة أكاديمية لعمر عبد الرحمن نمر، عن جامعة القدس المفتوحة، تحت عنوان: «الحكاية الشعبية: منصور بن ناصر». ص 19 و20. ونشرت هذه الحكاية نقلاً عن عبد الرحمن دراغمة من طوباس الفلسطينية. ينظر أيضًا: نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، طبعة 1974، ص 133-129.

40 - صاحب البيت غير معروف، لكن ثمة من ينسبه إلى علي بن العباس الرومي، أو للمتنبي. علمًا أن البيت غير موجود في ديواني الشاعرين.

41 - Richard Bauman; Folklore ..., p.39.

42 - عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 24.

43 - ينظر: د. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة 1983، ص 63 وما بعدها.

44 - ينظر: علي الخاقاني: فنون الأدب الشعبي: دراسة ونماذج من الموال والأبوذية والموشح والمذيل والتجليبه لشعراء العراق، منشورات دار البيان، مطبعة الأزهر، بغداد 1962، (مج.-1 4)، ص 8.

45 - للمزيد، ينظر: د. فاطمة حسين المصري: الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص -25 27.

46 - ينظر: حوار مع سلام الراسي نشر في مجلة الدولية في 27 نيسان 1992، تحت عنوان: «شيخ الأدب الشعبي في لبنان سلام الراسي: الحكاية أبلغ وسائل التعبير».

47 - عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 25 و26

48 - ينظر: د. ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 72 وما بعدها.

49 - د. ذهني: الأدب الشعبي العربي، م. ن.

50 - ينظر: مجلة الحداثة، عدد خاص عن سلام الراسي، «أدب الناس للناس»، السنة السادسة، ع 41 – 42، صيف 1999، ص 198.

51 - مؤلف الكتاب هو: ثقة الاسلام أبي جعفر

محمد بن يعقوب بن اسحاق الكليني الرازي (329 هـ)، ينظر كتابه: أصول الكافي، و»الروضة من الكافي» هو الجزء الثامن والأخير منه، ترجمة وتحقيق: محمد جواد الفقيه – يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، 1992، (8 أجزاء).

52 – ينظر: مجلة الحداثة اللبنانية، ع 41 – 42، ص 198.

53 – ينظر: د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ص 46.

54 – العتابا: يرجح أن كلمة العتابا مشتقة من «العِتاب» الذي يكثر في هذا النوع من الغناء، ويشكل بيت العتابا وحدة معنوية كاملة، ويعتمد على الجناس. يقال إنه نشأ زمن العباسيين... ينظر: عبد اللطيف البرغوثي: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، جامعة بير زيت، القدس 1979، ص 17.

55 – ينظر: أنيس مقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار للعلم للملايين، بيروت 1977، ط 7، ص 430.

56 – الزغردة أو الزلغطة: تتألف من أربعة أشطر، وهي تلتزم البحر البسيط، وتبدأ بلفظة «آويها» وتنتهي بـ» لي لي لي ليش». تنشد في الأعراس والمناسبات السعيدة في بلاد الشام.

57 – جمعت الزغاريد من زفاف في قرية في جنوب لبنان. وينظر: د. حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، مؤسسة بحسون، بيروت 1996، ص 41

58 – المعنّى: نوع من أنواع الشعر الشعبي. يرجح أن كلمة «معنّى» مأخوذة من لفظة سريانية «معنيشو» أي أغنية. أما أوزان المعنّى المختلفة، فلا تختلف عن أوزان الأزجال اللبنانية... للمزيد، ينظر: د. حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، ص 33 وما بعدها.

59 – أسعد السبعلي: طلّ الصباح، ساعد في جمعه وتنسيقه جان حاصباني، 1994، ط1، لا. دار، لا. مكان، ص 203

60 – ينظر: د. سيد حامد حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة 1984، ص 47.

61 – رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 23.

62 القراديّة: لون من الغناء الشعبي في بلاد الشام، يُغنّى مصحوبًا برقصة الدبكة وعلى إيقاع الدربكة، وتبلغ فنون هذا اللون نحو اثنين وعشرين نوعًا، أشهرها: القرادي العادي، والمخمّس مردود، والقرادي المرصود. أما لفظة قرّادي، ففي نشأتها قولان: الأول انها تصحيف «قراضي» من القريض، وهو في العربية الشعر؛ والثاني انه اتخذ عن القرادين الذين كانوا يطوفون لبنان، ويرقّصون قردتهم على نقر الدفوف طبقًا لنغم لهم، ما جعل اللبنانيين يولعون بذلك النغم وينظمون فيه... للمزيد، ينظر: أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت 1987.

63 – ينظر: مارون عبود: عود على بدء: الشعر العامي اللبناني، مجلة الآداب اللبنانية، 1953، ع 10، مج1، ص 4

64 – الدور: الأبيات التي تلي مطلع القصيدة، ويتألف عادةً من بيتين.

65 – الموّال: لون من ألوان الغناء الشعبي، واسع الانتشار في البلاد العربية، ويقسم من حيث شكله، إلى قسمين: العتابا والميجانا.

66 – المواليا: نوع من الشعر الشعبي، يرجح أنه نشأ في واسط العراق، وهو على الوزن البسيط. تستخدم فيه بعض الكلمات بالفصحى. ويرى د. حسين نصّار أن «أول من ابتكر المواليا إحدى جواري البرامكة، فقد قيل: إن الخليفة هارون الرشيد، لمّا نكب البرامكة، حظّر أن يذكرهم أحد، لكن جارية لهم، كانت تقف بقصورهم المهدّمة، وترثيهم بشعر عامي اللغة، تختمه بقولها: يا موالية، ومن هنا جاء الاسم. ينظر كتابه: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت 1982، ص 166.

67 - بشير مصطفى حمود الشوكيني: حديقة الفن، المطبعة الرشيدية، بيروت 1904، ص 19

68 - الميجانا: قسم من الموّال، وهي لازمة للعتابا، وتغنّى في السهرات القروية، والأعراس، والمناسبات السعيدة. تلتزم بحر الرجز، ويكثر في حروفها التسكين، بينما يكثر في حروف العتابا المد والتموج. يعتقد أنها سميت كذلك من المجون وهو المزاح والهزل.

69 - للمزيد، ينظر: أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 23 - 25. وعبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 27 و28.

70 - من هؤلاء، د. محمود ذهني. ينظر كتابه: الأدب الشعبي العربي، ص 88 وما بعدها.

71 - من هؤلاء: د. سيد حامد حريز، ينظر بحثه: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ص 43 و44.

72 - رشيد نخلة: معنّى رشيد نخلة، (مقدمة الديوان بقلم أمين نخلة من ص 11 إلى ص 83)، بيروت 1945، ص 75 وما بعدها.

73 - معنّى رشيد نخلة، المقدمة، ص 72، 74.

74 - توفيق يوسف عواد: فرسان الكلام (الزجل أو الشعر العامي)، مكتبة لبنان، بيروت 1980، ط 2، ص 167.

75 - ينظر: مارون عبود: اللهجة العامية اللبنانية، مجلة الآداب اللبنانية، 1953، ع 3، مج1، ص 13 إلى ص 15.

76 - م. ن.، ص 13

77 - م. ن.

78 - م. ن.

79 - أنشد زغيب هذا البيت في مباراة المشرف (الدامور) بين جوقة خليل روكز (جوقة القلعة لاحقًا)، وجوقة زغلول الدامور، في 12 أيلول 1970.

80 - ينظر: طلال حيدر: آن الأوان، شركة المطبوعات، بيروت 1993، ط2، ص 8.

81 - ينظر: مقدمة الديوان تحت عنوان: «المغامرة»، من ص 7 إلى 10، وقصيدة: «كسوف فوق سهل البقاع» (ص 195)، وقصيدة: «عاصي» (ص 199).

82 - ينظر: حيدر: آن الأوان، قصيدة «هالكان عندن بيت..»، ص 23 وما بعدها.

83 - ينظر: حيدر: آن الأوان، المقدمة، ص 8 وما بعدها.

84 - د. ذهني. الأدب الشعبي العربي، ص 88 وما بعد ها .

85 - إيليا حاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1969، ط 3، ص 849 وما بعدها.

86 - د. ذهني. الأدب الشعبي العربي، ص 89.

87 - ينظر: عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 29. و د. حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ص 44

88 - عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 29. ود. نبيلة ابراهيم: : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المقدمة

89 - ينظر: د. خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت 1979، ص 14 وما بعدها.

90 - ينظر: معنّى رشيد نخلة، المقدمة، ص 74.

(ملاحظة: لم تُذكر الألقاب العلمية أمام أسماء المؤلفين، تسهيلاً للترتيب الآلي أبجديًّا للائحة المصادر والمراجع. علمًا أن البحث حافظ في الهوامش، على تثبيت الألقاب كما وردت في الأصل).

المصادر:

* أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت 1987.
* إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، الهيئة العامة

المراجع

* ابراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.
* أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصري، القاهرة 1971، ط 3.
* أحمد مرسي: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة، قطر 1984.
* أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة 1983
* أنيس مقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار للعلم للملايين، بيروت 1977، ط 7.
* إيليا حاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1969، ط 3.
* بشير مصطفى حمود الشوكيني: حديقة الفن، المطبعة الرشيدية، بيروت 1904.
* توفيق يوسف عواد: فرسان الكلام (الزجل أو الشعر العامي)، مكتبة لبنان، بيروت 1980، ط 2.
* ثقة الاسلام أبي جعفر محمد بن يعقوب بن اسحاق الكليني الرازي: أصول الكافي، تر. وتحقيق: محمد جواد الفقيه – يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، 1992، (8 أجزاء).
* حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، مؤسسة بحسون، بيروت 1996
* حسين نصّار: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت 1982.
* خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت 1979.
* ريتشارد دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، دار الكتب الجامعية 1972
* سيد حامد حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف

لقصور الثقافة، القاهرة، رقم الايداع 10029/99، ط2. (صدرت الطبعة الأولى من القاموس لدى دار المعارف، القاهرة 1972).

* حكايات، وأشعار، وأمثال، وأغنيات، وعادات وتقاليد، رصدتها في قرى لبنانية.
* شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر. مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 15054 / 1998.
* شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثربولوجيا: انكليزي – عربي، جامعة الكويت، الكويت 1981.
* شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت 1982.
* طلاب جامعيون: إجاباتهم عن سؤال طرحته أمامهم، عن أنواع الأدب الشعبي
* عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت
* مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوجيز، مؤسسة دار الكتب، الكويت، طبعة 1994.
* موسوعة التراث الشعبي العربي، (6 مجلدات)، تحرير: د. محمد الجوهري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2012.

الدواوين والأشعار

* أسعد السبعلي: طلّ الصباح، ساعد في جمعه وتنسيقه جان حاصباني، 1994، ط1، لا. دار، لا. مكان.
* رشيد نخلة: معنّى رشيد نخلة، (مقدمة الديوان بقلم أمين نخلة من ص 11 إلى ص 83)، بيروت 1945.

طلال حيدر: آن الأوان، شركة المطبوعات، بيروت 1993، ط2.

موسى زغيب: مباراة المشرف (الدامور) بين جوقة خليل روكز (جوقة القلعة لاحقًا)، وجوقة زغلول الدامور، في 12 أيلول 1970.

ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة 1984.

* شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984.

* عبد اللطيف البرغوثي: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، جامعة بير زيت، القدس 1979.

* علي الخاقاني: فنون الأدب الشعبي: دراسة ونماذج من الموال والأبوذية والموشح والمذيل والتجلبيه لشعراء العراق، منشورات دار البيان، مطبعة الأزهر، بغداد 1962، (مج.-1 4).

* عمر عبد الرحمن نمر: الحكاية الشعبية: منصور بن ناصر، رسالة أكاديمية عن جامعة القدس المفتوحة.

* فاطمة حسين المصري: الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

* كارل يونغ: الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، تر. عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، دمشق 2012، اسم الكتاب بالإنكليزية: MAN AND HIS SYMBOLS.

* محمد الجوهري: الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991.

* نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة 1981، ط 3.

* نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت 1974.

المراجع الأجنبية

* Dan Ben Amos, Toward A Definition of Folklore in Context, (in) Journal of American Folklore, vol 84, 1971.

* Richard Bauman, Folklore (in) Folklore Culture Performances, and popular Entertainments, Oxford University Press, 1992 .

* The Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. Funk and Wagnels Company, New York, Vol.1.

المجلات والدوريات

* مجلة الآداب: بيروت 1953، مج.1 (مارون عبود: اللهجة العامية اللبنانية، ع 3، و: عود على بدء: الشعر العامي اللبناني، ع 10).

* مجلة الحداثة: بيروت، صيف 1999 (عدد خاص عن سلام الراسي، «أدب الناس للناس»، السنة السادسة، ع 41 – 42)

* مجلة الدولية: حوار مع سلام الراسي نشر في 27 نيسان 1992، تحت عنوان: «شيخ الأدب الشعبي في لبنان سلام الراسي: الحكاية أبلغ وسائل التعبير».

المواقع

* مبروك بوطقوقة: الإتجاه الاثنوميثودولوجي أو منهج الجماعة، موقع أرنتروبوس الالكتروني، وقت الزيارة في تاريخ 6 تشرين الثاني 2015: www.aranthropos.com

الصور

1 – i.pinimg.com/originals/f9/2d/2a/f92d2a27a952a3bbc792deb171498704.jpg

2 – https://www.exodusbooks.com/Samples/Caldecott/lionmouse3.jpg

3 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Illus04.jpg

4 – https://3.bp.blogspot.com/-pLrS_xDs-jzA/WTXc4hr4UmI/AAAAAAAAA88/uVcm7bqU14YDpuXLYfetOHTnlQA8Oc-pewCLcB/s1600/31.JPG



(1)

التركيب العاملي في الحكاية الشعبية

حكاية « عزة ومعيزيزة » نموذجا

د. سعيد بوعيطة - كاتب من المغرب

على الرغم من تعدد التفسيرات والأبحاث التي تحاول رصد أصول الحكاية الشعبية، فإن حقيقة هذه الأخيرة (بحكم كونها شعبية) لا يمكنها أن تستوطن فضاءات التاريخ والجغرافيا. وإنما تستوطن اللازمان واللا مكان. لكونها وليدة تجربة كونية تصاغ وفق تصورات وقوانين تختلف عن تصورات وقواعد العالم الواقعي. إنها خطاب مشترك بين الشعوب بمختلف مستوياتها الاجتماعية:

مــن الأمير إلى الإنســان العــامي الفقــير. إنها تمثــل لقاء المــاضي بالحاضــر. تربــط الإنســان بماضيــه وجذوره في الأزل. وليــس في التاريــخ فحســب. وبهــذا فالحكاية الشعبية تســتوطن الذهن البشــري ولا وعيه الجمعي. لأنها تعــبر عــن روح الإنســان بغــض النظر عــن عرقه ودينه أو أي انتماء ينمط الإنســان بشــكل من الأشكال. وبهذا فهي تنتســب للزمن (للحياة برمتهــا). لأنها تعبير عــن المشــترك الذهــني والمكون النفسي للإنســانية ولا يمكــن أن تســكن إلا في رحم الزمــن. وهذا الأخــير ولود. ولذلك ســتظل الحكايــات تتوالــد وتتناســل، أو تتوالد من تلقاء التجربة وصراع الإنســان مع شــرطه الإنســاني أو اللاإنســاني في غالــب الأحيان.

إن للحيوانــات خاصــة وبــاقي الكائنات، صلــة وطيدة بالحكايــة الشــعبية باعتبارهــا الركــيزة الأساســية عند الإنســان منذ القدم. حيث أصبح يطلق العنــان لإبداعاته مــن أجــل التعبــير عــن واقعــه المعــاش. فتمــيزت هذه الإبداعات بنوع من الهزل والســخرية وباستبدال الإنسان بالحيوان عند نســجه لهــذه الحكايات الشــعبية. كما هو شــأن حكاية لونجة والغــول والغولة وحكاية عــزة ومعزوزة (معيزيــزة) (في المغــرب والجزائر) وغيرها مــن الحكايات. بحيث تجمــع هذه الحكايــات بين المــرح والهــزل من جهة وبــين الموعظــة مــن جهــة أخــرى. وبهــذا فــإن الحكاية الشــعبية تتميز ببعدها الإنســاني / الكوني. إذ نجد الحكاية نفســها عند شــعوب مختلفــة. علــى الرغم مــن بعض الفــوارق البســيطة في بنــاء الشــخصيات (الحيوانــات) وتســمياتهم والأحــداث. هــذا البعــد الكــوني للحكايــة الشــعبية، جعلهــا تشــترك في مجموعة مــن الخصائص سواء على مســتوى البناء أو المضمون. ولعل هذا التقاطع، هو الــذي شــكل المنطلــق الأســاسي للكتــاب الهــام (.V Propp / لفلاديمــير بــروب) - «مورفولوجيــا الحكاية» الصادر ســنة **1928**. فقد شــكل هذا الكتاب تحولا حاسما في حقل دراســة وتأويل التقليد الشــفهي بحكم حدوســه التنبؤية وجدارته الإســتحقاقية الهائلــة كما يقول ليفي شــتراوس[1]. باعتباره أول مؤلف نســقي في هــذا المجال. وعلــى الرغم من كــون بروب قد بــنى تصوراتــه المعرفية والمنهجيــة انطلاقــا مــن موضــوع مخصــوص يتعلــق بالحكاية الشــعبية العجيبة الروســية، فإن الدراســات الــتي جاءت بعده قــد عممت وعدلت منهجــه وتصوراته المعرفية (ليفي شــتراوس، غريماس، الخ...). لقد ســعى بــروب مــن خــلال كتابــه، إلى الكشــف عــن خاصيات الحكايــة باعتبارها جنســا أدبيــا. كما بحث في الأشــكال والقوانــين التي تتحكــم في بنيتهــا. لهذا فهــو يعمل على اســتبدال الرؤيا التكوينية بوجهة نظــر بنيوية. لقد كان طموح بروب، الكشــف عن مجموعة العناصر المشــتركة المشــكلة للمــتن الــذي تناولــه (الحكايــات العجيبة). بحيــث عمل علــى عــزل العناصر الدائمــة والثابتــة التي لا تشــكل وفــق تصوره، ســوى تنويعــات لبنيــة واحدة. ولهذا الســبب، رفض بروب التصنيفات التي تســتند إلى المواضيــع والمضامين. كما تجــاوز تلك المقاربــة التاريخية التي تبحث في الجــذور التاريخية لتلــك الحكايات. لكون هــذه المقاربة الخارجيــة، لا يمكن أن تكــون نموذجا علميا يقــوم بتحديــد خصائــص الحكايــة. لــذا يــرى بضرورة تحديــد الخصائــص الشــكلية لأن «التحليــل البنيــوي لكل مظهــر من مظاهــر الفولكلور هو الشــرط الضروري لدراســة مظاهره التاريخية، ودراســة القواعد الشــكلية هــي المدخــل لدراســة القواعــد التاريخية»[2]. يســتند هذا التصنيــف إلى قواعــد علمية وليــس اعتباطية. من خلال هذا التصــور، عمل بروب على البحــث عن عناصر أخرى (على مســتوى آخر، هو مســتوى الوظائف. وليس مســتوى الشــخصيات. وبهــذا يمكــن طــرح إمكانات توليدية جديــدة. وبهــذا فالتحليل الشــكلي، يمكننا من الوصــول إلى شيء آخــر، يمكن تحديده في الشــكل الأصلي للحكايــة)[3]. ومــن أجل تحديــد مجموعة مــن القواعد التي شــكلت نموذجــا عاما للتصــور البــروبي، انطلق هذا الأخير مــن مجموعة مــن الفرضيــات. نحددهــا كالتالي:

- كــون العناصر الثابتة داخل هــذه الحكايات، تكمن في وظائف هذه الشــخصيات. والوظيفة حســب بروب (فعــل تقوم به شــخصية معينــة، من زاويــة دلالته داخــل البناء العــام للحكاية)[4]. بمعــنى أن الوظائف هــي الخالقة للشــخصيات وليس العكس.

- حــدد بــروب عــدد الوظائف داخــل الحكايــة في واحد وثلاثين وظيفــة. ثم اختزالهــا فيما بعد إلى عــدد أقل. لكن هــذا لا يعني أن كل حكاية تتضمــن هذه الوظائف كلهــا. فقــد تصــل إلى هــذا العدد. وقد تكــون أقل من ذلك. والجديــر بالذكــر أن تتابع الأحداث لــه قوانينه ومنطقــه الخاص علــى حد تعبير كلــود بريمونــد[5]. لأن الســرد الأدبي يملــك قوانــين متشــابهة. لكــن بــروب، ينظــر إلى المعطى الحــكائي من خــلال التجلي الســطحي فقــط. ويعتبر هــذا التجلــي حقيقة نصية خالصة. فما يقع على الســطح (حســب بــروب) هو وحــده القابــل للتصنيــف والنمذجة علــى الرغم من تنوع المــتن وتعــدده. وهذا الــذي ســيبني عليه ليفي

شــتراوس وجريماس فيما بعــد تصوراتهمــا المعرفية. يشــير جريماس إلى أهميــة التصور البروبي قائــلا: (إن قيمــة النموذج الــبروبي لا تكمن في عمــق التحاليل التي تسـنده ولا دقة صياغتــه. وإنما تكمــن في قدرته على الاســتفزاز، وطاقتــه على إثــارة الفرضيــات: ذلك أن تجاوز خصوصيــة الحكاية العجيبة في كل الاتجاهات هو الذي طبع مسيرة السيميائية الســردية منذ بداياتها)[6]. هــذا مــا جعل جريمــاس يعمــل على بنــاء تصور تحليلي خــاص على أنقاض التصور الــبروبي. يقوم على النمــوذج العاملــي في مقاربة النصوص الســردية.

الدراســة

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل نص حكائي شعبي. وذلك لمحاولة الاقتراب من المسار العام الذي يتخذه المعنى. لأن أثر المعنى الذي يمكن للمتلقي أن يبني عناصره، ينتج على مسار توليدي تشتغل داخله كل العناصر المكونة للنص (الخطاب، الشخصيات، الفضاء، ...). إلا أننا لن نقوم بتحليل كل مكونات النص. بمعنى أن هذه المقاربة لن تعتمد مجموعة من المستويات لتحليل كل المكونات. لكن ستهتم بالخصوص بتحليل المستوى العمودي. وذلك من خلال التركيز على التركيب العاملي الذي يتضمن عناصر البنية العاملية والأفعال التي تنجزها. حيث تنتج عنها مجموعة من التحولات والحالات التي تكون في تواليها، منظومة قادرة على كشف العلاقات بين عناصر البنية العاملية. لأن العلاقة بين العامل / الذات والمساعد والمعيق تبين شكل نمو البرنامج السردي الذي يسعى العامل / الذات إلى تحققه وموقف العوامل التي تحاول إفشال أو إنجاح البرنامج. تمكن هذه العلاقات من إبراز الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص. أما النص الحكائي الذي سنعمل على مقاربته هو نص الحكاية الشعبية -«معزة ومعيزيزة» (حسب الرواية المغربية).

وإذا كان لا يخفى على الباحث في حقل التراث الشــعبي العــربي، أن المناهــج الدراســية في الــتراث الشــعبي عامة والأدب الشــعبي خاصة في عالمنا العربي لا تــزال في بدايتها الأولى، فــإن محاولة اســتلهام المقاربة الســيميائية في هذا المبحث، يكشــف عــن أهمية هــذا المنهــج وتطويعه من أجــل بنــاء منهج يقــارب الحقــل الإنتاجي الشــفهي من جهة. ولفــت الانتباه إلى العناية بالمحكي الشــفهي العربي والعالمي وإعطائه المكانة التي يســتحقها وســط الأجناس الأدبيــة الأخرى من جهــة ثانية.

1 - تأطير نص حكاية «معزة ومعيزيزة»:

تــروي هــذه الحكاية «أن عــنزة قبل أن تخــرج للبحث عن الكلإ والمــاء ودر الحليب لصغارهــا، تقوم بتحذيرهم مــن فتــح البــاب لأي كان إلا لهــا. لكــن الذئــب ســمع أهزوجتهــا المحــذرة. فاحتــال علــى صغارها مدعيــا أنه أمهــم الحقيقية. وعندما فتحوا الباب التهمهم باســتثناء أصغرهم. لأنه اختبأ إلى أن جــاءت العنزة (الأم). فأطلعها على جليــة الأمر. وكان أن قصدت الذئــب فصارعته بقوة وبقرت بطنه. فخــرج صغارها وهم يصارعــون الموت. ثم حذرتهم مجــددا من الثقــة في أي كان. وعاشــوا جميعا في هناء». تجــدر الإشــارة إلى أن أغلب الحكايات الشــعبية «شــأن نص حكايــة معــزة ومعيزيــزة»، تتميــز ببعدها العالــمي (الإنســاني). بحيث تشــكل جــزءا مــن الذاكرة الشــعبية لأغلــب الشــعوب. تــروى بصيغ وأســاليب ســردية مختلفة من بلد لآخر. ســواء فيما يتعلق بأســماء ونــوع شــخصياتها (الحيوانــات)، أو المســافة النصيــة للحكايــة. وذلــك مــن حيــث الطــول أو القصــر وبنــاء الأحداث. إن حكاية «عــزة ومعيزيزة» حاضرة في مجموعة مــن البلــدان: المغــرب، الجزائــر، تونــس، فلســطين، العــراق وفرنســا. لكــن علــى الرغــم من اختــلاف طرق ســردها، فإنها تجعــل بطليهــا الرئيســيين منحصرين في العــنزة و الذئــب أو غيرهما مــن الحيوانــات. بحيث تتميز بمواصفــات متضادة: العنزة (كادحة، مســالمة، شــديدة الحــذر، حكيمــة، ...الــخ)، الذئــب (كســول، محتال، معتــد، متهور...الخ). بــل إن عناوين الروايــات المتعددة للحكايــة، لا تخــرج عــن الإشــارة إليهــا إلا نــادرا. كما أن هذه الروايــات تتحد في تحميــل صغار العنزة (شــخصية الضحيــة) تحقــق الاحتيــال مــن طــرف الذئــب. بينما يمثل الذئــب فيها الشــخصية المعتديــة. وإن كان الغول في الروايــة الفلســطينية، والغولــة في الروايــة العراقيــة هما اللــذان يضطلعــان بمهمــة هذه الشــخصية وليس الذئــب. ففي الروايــة المغربية والجزائريــة، يلتهم الذئب معــزة ومعيزيــزة دون خنفســة الرمــاد وبلعــوان. فقــد اختبــأت الأولى في الرمــاد والثاني تســتربين الأعــواد. وفي الرواية التونســية، أكل الغــول كل أولاد العنزة. وفي الرواية الفلســطينية، يلتهــم الغــول حمحم ومعمــع وحماحم. ولــم يفلــت إلا سعســع الذي اختفــى تحت القــش. وفي الرواية العراقية تبلع الغولة جنجــل ورباب دون مضغهما اســتجابة لرغبتهما. أما في الرواية الفرنســية، فإن الذئب لا يتمكــن مــن أكل الجديــان أو خطفهما. لكونه اشــتغل بــأكل المجبنــة داخــل المعجــن أولا. فأغلق عليــه الصغار

الغطاء ومنعوه من الخروج إليهم. وغالبا ما يتمكن الناجون من إبلاغ الأم بحقيقة ما وقع. علما بأن المعتدي يتوسل لفتح الباب بالحيلة (الشفرة المزيفة). إذ ينتحل شخصية الأم بتقليد صوتها. وقد يصطنع قرونا من الطين كما في بعض الروايات. أو يطلي رجليه بالدقيق وغيره ليزيل لونه الأسود. فيصير في لون رجل الأم في بعضها الآخر. كل ذلك ليوهم الصغار أنه أمهم الحقيقية فيندفعوا لفتح الباب. وباستثناء الروايتين التونسية والفلسطينية، فإن باقي الروايات المقارنة هنا تثبت التحذير الذي تلقيه العنزة على صغارها في شكل وصية مصيرية يجب العمل بها وذلك قبل انصرافها إلى التزود بالماء و الكلإ و الحليب لجلبها إلى صغارها. ما عدا الرواية الفرنسية التي تغادر العنزة صغارها قصد إشفاء أرجلها. بيد أن جميع هذه الروايات دون استثناء، تشترك في توظيف شفرة معينة. لكن مع اختلاف بسيط في صيغها، وتلك هي الشفرة المتفق عليها بين الأم وصغارها لفتح الباب. إن هذا التماثل في كل هذه الروايات المقارنة لحكاية «معزة ومعيزيزة»، يبلغ أقصى مداه على مستوى المظهر التركيبي. إذ على الرغم من ذلك الاختلاف في طرق سردها، فأنها تتمفصل عبر ثلاث بنيات صغرى (بنية التحذير، بنية الاحتيال، بنية الانتقام). ولا تحيد عن إحداهما إلا نادرا.

تقطيع النص الحكائي

سنقوم بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتمفصل وفقها هذا النص الحكائي. لكون عملية التقطيع على المستوى المنهجي، أساسية. لأنها تمكننا من تحديده إطاره العام أثناء التحليل. بحيث نستطيع تحديد مكونات النص الحكائي من خلال مجموعة من المقاطع المختلفة. ولا نقوم بتصميمات أو نفترض وجود بعض المكونات بشكل مسبق. ثم نختار بعض العلاقات بين الشخصيات (الحيوانات) لتبيان صحة هذه الافتراضات. غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة[7]، بل تعتمد معيارا معينا يكون ملائما. سننطلق من التحديد النظري الذي اقترحه جريماس لمفهوم المقطع حيث اعتبر أن «كل مقطع حكائي قادر على أن يكون لوحده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به. لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم وأن يؤدي وظيفة خاصة»[8]. يعطي هذا التعريف للمقطع إمكانية الاستقلالية والاندماج في الوقت نفسه. بحيث يمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، كما يمكن أن يندمج ضمن نص حكائي ليشكل وحدة تؤدي إلى تكامل النص. بناء على هذا التحديد، سنقوم بتقطيع هذا النص الحكائي وفق معيار دلالي وذلك من خلال مجموعة من البنى.

1 ـ المقطع الأول «بنية التحذير»:

توصي العنزة صغارها صراحة أو ضمنا بعدم فتح الباب إلا لها بواسطة الشفرة السرية. بعد الاتفاق على هذه الشفرة السرية، تخرج العنزة لجلب الماء والكلإ و الحليب لهم. إن الاتفاق هنا مشترك على احترام الوصية بين الأم و الأبناء.

2 ـ المقطع الثاني «بنية الاحتيال»:

يحتال المعتدي لأكل كل الضحايا أو بعضهم بانتحال شخصية الأم. مقلدا صوتها في ترديد شفرة مزيفة. وقد لون رجليه بلون رجل الأم. حتى يتأكد الصغار من رؤيتها من خلال شق الباب أنه الأم الحقيقية. فيفتحوا الباب ليلاقوا مصيرهم المحتوم. وهنا أيضا الاتفاق وارد على إجازة الحيلة بين المعتدي والضحايا: الأول بالفعل والآخرون بالاستجابة.

3 ـ المقطع الثالث (بنية الانتقام):

تتكون من الصراع المميت الذي قام بين الذئب المعتدي و الأم المنتقمة. يغذيه غضب الثانية الشديد. وتشفي الأول واغتراره بقوته. ينتهي الصراع ببقر بطنه وقتله. مع ملاحظة أن عناصر موت المعتدي مشتركة بينه وبين العنزة المنتقمة أيضا.

إن كل بنية من هذه البنى المتتابعة سياقيا في متتالية جدلية، ترتبط بوظائف معينة: الأولى بالمنع (الناتج عن الخوف على الأبناء)، وبخروج العنزة من البيت (بسبب معاناة النقص في المؤونة)، الثانية بتلقي المعتدي (الذئب) خبرا عن ضحاياه، وحصوله على شفرة مزيفة، ثم خداعه الضحايا المستجيبين للخدعة، فأكله لهم أو لبعضهم. والثالثة بانتصار البطلة (الأم / العنزة) وانهزام المعتدي (الذئب)، مع إصلاح الإساءة في معظم الروايات حيث ينزل الضحايا سالمين من بطن المعتدي المبقور.

البنيات السيميائية للنص الحكائي

لقد ركز جريماس اهتمامه في تناول النصوص السردية على بنيتها العاملية باعتبارها سلسلة من الحالات Etats والتحولات transformations. مما

جعلـه يقـر بـأن السـردية Narrativité تحضـر في كل الأنسـاق الدالـة. بحيث ترتبـط الحـالات بالكينونة. أما التحـولات، فترتبـط بالفعل والظهـور. يركـز جريماس في هـذا الإطـار على مسـتويين رئيسـيين همـا: المكون السـردي السـطحي، والمكـون السـردي العميق[9].

1 ـ المكون السردي السطحي :

إن الانتقال مـن البنية الخطابية المتجلية خطابيا إلى ما بـين المحايثة والتجلي. يتطلب إجـراء يحدد هذا التمفصل بين الخطـابي والسـردي. يمر هـذا الإجراء عـبر الدورين المختلفـين اللذين يلعبهما الممثـل. وهما: الـدور العاملي (بوصفه عاملا على المسـتوى السـردي السطحي). والدور الثيمـاتي في علاقتـه بالبنيـة الخطابية. ففـي الأولى ينظر إليه بوصفه عاملا. وفي الثانية، ينظـر إليه باعتباره ممثلا. مما يفـرض وجـود ملفوظـين مختلفين: ملفـوظ حالة Enoncé d'état. يقـوم هـذا الأخـيربتحديـد العلاقة بين الـذات Sujet والموضـوع Objet. ونرمز له بـ: ذ-م. وملفـوظ الفعـل Enoncé de faire. ترتبط هذه الأخيرة بالتحـول في العلاقة، إمـا اتصـالا أو انفصـالا. لكن ذلك يسـتوجب ملفوظين للحالة:

أ - ملفوظ حالة اتصال Conjunction:

يكـون العامل الـذات متصلا بالعامـل الموضوع. يرمز لهذه العلاقة في أغلب الدراسـات بمـا يلي: يرمز للاتصال برمز: «∩» حيث نجد العلاقـة التالية: «ع – ذ ∩ ع – م». وتعرف هـذا العلاقات نوعا مـن التحول. سـواء بتحوله مـن حالـة انفصـال إلى حالـة اتصـال أو العكـس (من الاتصـال إلى الانفصال).

يعتبرنص حكاية «معزة ومعيزيزة»، حكاية الشخصية (الحيوان) بامتياز. لأن ما يحكم بنيتها الحكائية أساسا هو العلاقات بين الشخصيات (الحيوانات). فقد ركز هذا النص الحكائي الشعبي في محوره العام حول الصراع من أجل البقاء. وموقع كل شخصية من شخصيات الحكاية داخل هذا الصراع . مما جعل الحكاية تعرف نوعا من التحول العلائقي بين الشخصيات. فقد بدأت من علاقة مهادنة بين العنزة وشخصية الذئب.

شـخصية الذئب« ∩ »شـخصية العنزة + شـخصية أبنـاء العنزة.

لكـن هـذه العلاقـة سـرعان مـا سـتعرف تحـولا مـن الاتصـال إلى الانفصـال نظـرا للصـراع القائم بين الشـخصيات حـول موضـوع القيمـة (أبنـاء العـنزة).

ب - ملفوظ حالة انفصال disjunction:

حيـث يكـون العامـل الـذات منفصلا عـن العامل الموضـوع. ويرمز لحالـة الانفصال بالتـالي: «U» حيث نرمز لهذا الانفصال بالترسـيمة التاليـة: «ع. ذ U ع. م».

لكـن تهيمـن حـالات الانفصـال في نـص «عـزة معيزيـزة» بـين العامل الذات (شـخصية الذئـب) وباقي العوامـل الأخرى (العـنزة، أبناء العـنزة). وتحكمها العلاقة الانفصاليـة إلى حد الصراع. بحيث يتـم الانتقال من حالة اتصـال إلى حالـة انفصال تـام. والـتي يرمز لها بمـا يلي:

«شـخصية الذئـب + بـاقي الحيوانـات المفترسـة U العـنزة + أبنـاء العـنزة» .

هـذا التحـول العلائقـي، سـيجعل شـخصية العنزة تعيـش إحساسـا بالخطر. وسيتسـع هـذا الأخـير، كلما اتسـعت رقعـة أحـداث ووقائـع الحكايـة. يتسـع لدى شـخصية العـنزة الإحسـاس بالفقد: فقـد الأبنـاء، فقد الأمـن. فتتسـع رقعـة حالـة الانفصـال، حـتى تقتصر العلاقـة التواصليـة علـى شـخصيتين هما: شـخصية العـنزة (الأم)، وشـخصية الأبنـاء. إن هـذه الحالات من العلاقـات والتحـول الذي تعرفـه شـخصيات الحكاية، سـيقودنا لتناول النمـوذج العاملي كما حـدده جريماس. ينقسـم هذا النموذج بدوره إلى: النمـوذج العاملي باعتباره نسـقا والنموذج العاملي باعتباره إجراءا. كمـا أن البرنامج العاملـي، سـيعرف نوعا من التحـول على مسـتوى أدوار الشـخصيات وعلاقاتها.

أ - النموذج العاملي بوصفه نسقا :

تتناول هذا النموذج باعتباره أزواجا: مرسـل - مرسـل إليـه، ذات - موضوع، مسـاعد - معيـق (باعتبارها أهم الأزواج في المقاربـة العاملية).

* المرسل / المرسل إليه :

تابـع بـدوره لمحـور الإبلاغ. المرسـل في حكايـة ـعزة ومعيزيـزة ـهو شـخصية العـنزة (ومـا يرتبـط بحقلها المعجـمي). بحيث يكمـن دورها في إقناع العامـل الذات / أبناء العـنزة لتحقيق موضوع القيمة (عـدم فتح الباب). أما المرسـل إليه (أبناء العنزة) فيشـكل العامل المستفيد مـن موضوع القيمـة (عدم فتـح البـاب). ليتحقق ذلك بعد إقنـاع العامل الـذات (أبناء العنزة) مـن قبل العامل المرسل (الأم). لذا فعندما سـيفقد العامل المرسل العامل الذات. سـيخرج (في المقطـع الثالث) يتلمـس الانتقام.

ليجد نفسه في مواجهة وصراع آخر. وتتحكم فيه فكرة الانتقام (الانتقام من الذئب، الخ ...).

* الذات /الموضوع:

تابع لمحور الرغبة. يشكل هذا الزوج قطب الرحى في النموذج العاملي. إن الذات (المتجلية في شخصية الذئب)، ترغب في موضوع القيمة (شفرة فتح الباب). وقد يتحقق هذا بعد إقناع العامل الذات (أبناء العنزة) من قبل العامل المرسل (هنا يتم تبادل الأدوار بين شخصية الأم وشخصية الذئب). لذا فإنه يأتي في نهاية الحكاية (نهاية المسار الحكائي).

* المساعد adjuvant والمعيق opposant:

تندرج هذه الثنائية ضمن علاقة يحددها جريماس في مقولة الصراع [10]. تعكس هذه الثنائية، خاصية الصراع التي تهيمن في حكاية «عنزة ومعيزيزة». لأنها (كما أشرنا) حكاية شخصيات بامتياز. كما نلاحظ بأن هناك نوعا من التوازي بين العوامل المعيقة والعوامل المساعدة في هذا النص الحكائي. إن أغلب المعطيات (شفرة فتح الباب، وصية الأم، الحذر الشديد، عدم الثقة، الخ ...)، تقوم ببرنامج سردي مضاد للبرنامج السردي المحوري الذي يسعى إليه العامل الذات (شخصية الذئب). بحيث تعمل على عرقلة مسار بحثه عن موضوع القيمة الخاص به (أبناء العنزة). ومما يزيد من هذه العرقلة (يقوي المعيق) كون العامل الذات (شخصية الذئب). يحمل في نفسه عاملا معاكسا لنقصان أهليته (شفرة الباب المزيفة، التنكر في صفة الأم). فمن الواضح أن المعيق لم يعد صورة خارجية . فقد يشكل الشخصية المحورية، من خلال مجموع الصور المرافقة لتشكله، معيقا لنفسه في نهاية الحكاية. مما يجعل مساره الحكائي فاشلا منذ بداية الحكاية. نظرا لهيمنة العوامل المعاكسة الأصلية (الباب المغلق، الشفرة السرية، قوة العنزة). وفي جميع الحالات، كما يشير سعيد بنكراد، فإن تأويلات هذه البنيات التركيبية في تنوعها، تشير إلى الانفصال الذي تقدمه هذه الخطاطات الأولية. تبدو عامة بما فيه الكفاية لكي توفر أسس تمفصل أولي للمتخيل [11].

ب - النموذج العاملي بوصفه إجراء :

إذا كان النموذج العاملي بوصفه نسقا، بنية ساكنة ، فإن ديناميته لا تبرز إلا من خلال الانطلاق من النسق إلى الإجراء. وذلك من خلال ترسيمة سردية من أربعة مواقع نحددها كالتالي:

1 - التحفيز manipulation / (ويسمى كذلك بفعل الفعل): يعمل من خلاله المرسل المتجلي في افتراس أبناء العنزة (غريزة الأكل). بإقناع معنوي للعامل الذات /شخصية الذئب. بالبحث عن موضوع القيمة / أبناء العنزة. غير أن عنصر الإقناع في هذا المستوى جاء معنويا. ومادام الأمر يتعلق بالافتراس (غريزة الأكل)، فإن العامل الذات / شخصية الذئب محفز بالغريزة.

2 - القدرة competence / (ويسمى كذلك كينونة الفعل): إن الإقناع المرتبط (من خلال الحكاية) بما هو غريزي والمرتبط بالحيوان، غير كاف لتحقيق الرغبة (الوصول إلى موضوع القيمة). بل لابد من تحقق القدرة لدى العامل الذات. وذلك من خلال مجموعة من الشروط الضرورية. تساهم بدورها في تحقيق الإنجاز. وتتجلى فيما يلي: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، معرفة الفعل، وجوب الفعل.

* إرادة الفعل: تتجلى هذه الإرادة في كون شخصية الذئب، تمتلك الإرادة للوصول إلى موضوع القيمة / الخدعة. لكون هذا الأخير مسألة شخصية بالنسبة إليه.

* القدرة على الفعل: في هذا المستوى، نلاحظ بأن العامل الذات / الذئب يتميز بالذكاء والحيلة. وذلك من خلال توظيفه للشفرة المزيفة. وهو ما سينعكس على المسار الحكائي في نهاية النص.

* وجوب الفعل: يستند إلى الفعل. لأن الأمر يعلق بمسألة لا يمكن تحملها بالنسبة للعامل الذات والمتجلية في الجوع (الغريزة).

3 - الإنجاز performance / (ويسمى كذلك فعل الكينونة): ويشكل المرحلة النهائية في الترسيمة السردية للنص الحكائي. إن الإنجاز في التصور العاملي ، عبارة عن مرحلة تحول من حالة لأخرى. تقتضي هذه العملية عاملا agent / وهو الفاعل الإجرائي sujet opérateur. تنتقل معه مما هو قيد التحقق، إلى ما هو محقق. ويهدف هذا التحقيق إلى الحصول على موضوع القيمة . غير أن هذا التحقيق رهين بالبنية الجدلية التي تتحكم في النموذج العاملي. بحيث نجد برنامجا سرديا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد. إن

جزاء	إنجاز	قدرة	تحفيز
كينونات الكينونة. علاقة مرسل. فاعل إجرائي. (تقويم).	فعل الكينونة. علاقة فاعل. إجرائي ـ برنامج أساس. (مواضيع قيمية)	كينونة الفعل. علاقة فاعل إجرائي. برنامج استعمال. (مواضيع جيهية).	فعل الفعل. علاقة مراسل. فاعل إجرائي. (إقناع ــ تأويل).

هذا الأخير، هو الذي جعل شخصية الذئب تعيش نوعا من الصراع طيلة مراحل الحكاية. لكون العوامل المعيقة (كما أشرنا في زوج المساعد و المعيق) حاضرة بشكل مكثف في الحكاية. هذه الكثافة هي التي تبعده عن كل تنظيم منذ بداية المسار الحكائي على الرغم من وجود بعض العوامل المساعدة (الشيفرة المزيفة، طلاء الأقدام). مما يجعل البرنامج السردي منذ بدايته محكوما بتطور الأحداث وتسارعها.

4 - الجزاء sanction / (كينونة الكينونة): إنه بمثابة الحكم على الإنجاز. فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله، فإنه (في هذا الإطار) مغيب في الحكاية. مادامت معرفة نجاح البرنامج الحكائي أمرا مفروغا منه. لكون الفاعل الإجرائي حين سعى للبحث عن موضوع القيمة (الافتراس) كان ذكيا. فكان الجزاء والتحفيز سيان. لكن ظهور الفاعل الإجرائي الثاني (العنزة)، جعل الفاعل الإجرائي الأول (شخصية الذئب) يعود إلى نقطة البداية (الصفر). حيث بدأ منفصلا عن موضوع القيمة في المقطع الأساسي من الحكاية. ويختم بالانفصال أيضا في مقطعها الختامي (بنية الانتقام). وبهذا انتهت شخصية الذئب بالاستسلام (الصراع حتى الموت). ويمكن تحديد هذه المراحل الأساسية من خلال الجدول السابق:

لكن يجب التعامل مع هذا التحول باعتباره عنصرا مبرمجا بشكل سابق داخل خطاطة سردية ضمنية. إذ يشكل هذا التحول العلائقي مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها. وفق منطق ترابطي خاص. ومن هذا المنطلق، ستتحدد عملية قلب المضامين كمعادلة بين العمليات والفعل[12].

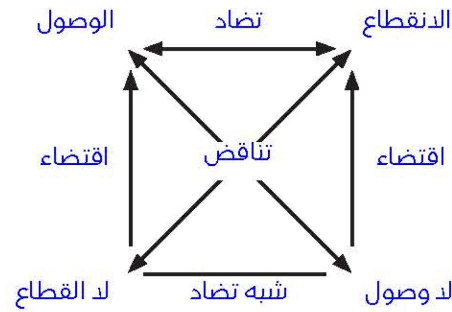
2 ـ المكون السردي العميق :

إن الانتقال من المستوى السردي السطحي إلى المستوى العميق، يتم من خلال الفعل التركيبي. بحيث يتم الانتقال من عمليات عميقة ذات حمولة دلالية إلى مستوى تركيبي. إذ يتم الانتقال بين دورين. الأول عاملي والثاني تيمي. لكون استيعاب الأدوار العاملية للأدوار التيمية، يؤسس حسب الباحث سعيد بنكراد[13] المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية.

لقد تناولنا سابقا الصيغة البسيطة للبرنامج السردي القائمة على فعل إنجازي واحد. كما لاحظنا بأن هذه الصيغة بصفتها مفهوما إجرائيا مجردا فهي قابلة للتمطيط والتعقد بأشكال مختلفة. يرتبط بعضها بموضوعات القيمة. كما أن بعضها الآخر، يرتبط بالفاعلين الإجرائيين. وهذا ما سنعمل على تبيانه من خلال ما ينعت بالمواجهة confrontation. لكونها تتأسس على فاعلين اثنين. لهما رغبة مشتركة في موضوع قيمة واحد. يرمز لها غالبا ب:(مو). الأول ويتجلى في (فا1) على اتصال به. أما الثاني في (فا1) على علاقة انفصال. هذا العملية تدخل في علاقة مع التصور السابق المرتبط بالنموذج العاملي بوصفه نسقا.

ترتبط البنية الدلالية أساسا بالعلاقات بين شخصيات الحكاية. كما أن تناول المربع السيميائي كما حدده جريماس، سيجعلنا ننتقل من العلاقات الدلالية إلى العملية التركيبية. فقد صاغ جريماس هذا المربع من خلال عمليتين[14]:

- عملية نفي تنهض على علاقة تضاد. ولا يمكن بمقتضاها لمحتوى دلالة معين أن يوضع إلا إذا وضع في الوقت نفسه في مقابل نقيضه.
- عملية إثبات ذات طابع اتصالي هذه المرة. توحد بين الحد الجديد وحده المفترض. وعلى هذا الأساس، فإن المربع السيميائي يتأسس على عمليات النفي والإثبات ويصور (من خلال شخصيات حكاية «عزة ومعيزيزة») على الشكل التالي:



ينبني هـذا المربـع السـيميائي (كما حـدده جريماس) على علاقة تواصل مـن جهة . وعلى علاقـة الانقطاع من جهة أخرى. أمـا العلاقة الثالثة (لا تواصـل / لا انقطاع)، فتخـرج عن منطق هـذه العلاقـة. لأن طرفيها لا تجمعهما علاقة على مسـتوى النـص الحكائي.

* شـخصية الذئب – انقطاع – شـخصية العنزة – أبناء العنزة.
* شخصية العنزة – تواصل – أبناء العنزة .
* شـخصية أبنـاء العـنزة – لا تواصـل ولا انقطـاع – الحيوانـات الأخـرى (لكن ينطبق عليهـا تحذير العنزة الأم).

يمكننـا المربـع السـيميائي مـن الوقوف علـى البنية العميقة التي سـبقت التحقق السـردي للنـص الحكائي. كما نستشـف من خلال هـذا المربع ، بـأن حكاية «معزة ومعيزيـزة»، هي حكاية الشـخصية (الحيـوان) بامتياز (كما أشرنا سـابقا). لذا فقد اشـتملت هذا الحكاية على شـخصيات اختلفت أهدافها ورغباتها . فعرفت علاقاتها تناقضا شـديدا حتى ليشـتد الصراع الحـاد والقوي فيما بينهـا . وصـل إلى درجة الصـدام والاقتتال (شـخصية العـنزة ، شـخصية الذئـب). وقـد حرصـت الحكايـة مـن خلال هـذه العلاقـات، أن تـبرز بجـلاء مواقف حية ناطقة. تجسـد صراع الأضداد كما تشـكل ذلـك المعادل الموضوعـي للأبعـاد الاجتماعيـة والمؤثرات السياسـية والعقائديـة والقيم الإنسـانية والمثـل الأخلاقية.

3 ـ لعبة الظاهر والكينونة:

تمكن هـذه العلاقات بـين شـخصيات الحكاية من اسـتنتاج مجموعة مـن التيمات التي تـم اختزالها في أدوار تيماتيكيـة يؤديهـا ممثلون . كما سـاهمت هـذه الأدوار التيماتيكيـة في تحديـد أولي لنوعية العلاقـة بين الممثلين المتجليـة في علاقـة الرغبـة . بحيـث يمكن اعتمـادا على مقاربـة تتدرج من العام إلى الخـاص ، تحديد هذه العلاقة على مسـتوى التركيب السـردي الذي يتحكـم في المحور العمـودي للنص الحـكائي: العوامـل باعتبارهـا وحدات تركيبيـة . تمكـن وظائفهـا من تحـدد البرنامج السـردي العـام في النـص الحـكائي. كما يمكـن انطلاقا مـن بنية الممثلين (شـخصيات الحكاية) المحددة سـلفا: شخصية العنزة، شـخصية الأبناء، شـخصية الذئب، الوصول إلى تحديـد العوامل المتحكمـة في النص. لكـون بنية الممثلين بنيـة وسـائطية. تنقلنـا على مسـتوى تحليـل الحكاية، مـن الشـخصيات إلى العوامـل. وذلـك لأن الممثـل يبني فضـاء للقاء والاتصال بـين البنيات الحكائيـة والبنيات الخطابيـة . فهـو يـؤدي دورين علـى الأقـل: دور عاملي ودور تيماتيكي. لقد مكننـا تجميع الممثلين ومقارنة الأدوار التيماتيكيـة الـتي يؤدونها من اسـتنتاج نوعيـة العلاقة التي تربـط بين الممثلـين الأساسـيين: شـخصية العنزة وشـخصية الأبناء . هذه العلاقة مبنية أساسا على مقوم دلالي هو الرغبة المشـتركة (الحماية من الآخر / الذئب). إذ يرتبـط كل واحـد بالآخر من خلال محـور يتميز بمقوم: الرغبـة . وبموجـب هـذا المقوم الأسـاسي ، يقـوم ممثل معين بوظيفة العامـل / الذات الأساسـية. بمعنى حين تصبح لـه رغبة في تحقيـق موضوع ضمن برنامج سـردي داخـل النص، فـلا (يوجد هنـاك تحديد ممكـن للعامل الـذات دون علاقته بالموضـوع والعكـس أيضا صائب)[15]. غـير أن الملاحظة المحورية المرتبطـة بتحليل العلاقة بين الممثلـين في هذه الحكايـة، أن مقوم الرغبة مشـترك يربـط بـين كل ممثل في علاقتـه بالآخر. وهـذا النمط من العلاقـة يجعلنا نسـتنتج أن كل واحد مـن الممثلين يؤدي وظيفـة العامـل / الـذات ويحـدد لنفسـه موضوعا هو العامـل الآخـر. ممـا يبين أننـا أمـام وضعيـة مزدوجة. إذ يكشـف التحليـل عـن وجـود عاملـين وموضوعـين أو أكـثر. فـكل عامل بنـاء على علاقـة الرغبـة المتبادلة والمزدوجة، يمثل موضوعا بالنسـبة للآخـر. بمعنى أن كل واحد من العامليـن هو عامل وموضوع في الوقت نفسـه. وهـو عامل لـه موضوع يرغـب فيـه. ويمثـل في الوقت نفسـه موضوعـا مرغوبـا فيـه من قبـل العامـل الآخر. فالعامل شـخصية الذئب يحدد لنفسـه موضوعا يرغب فيـه (السـيطرة عليه) هـو أبناء العـنزة. وهـذه الأخيرة (باعتبارهـا الوجه الآخـر للعنزة)، عامـل يرغب موضوع هـو: شـخصية الذئب (قصـد الانتقـام منـه). إن هذه العلاقـة التركيبية المزدوجـة تتحدد من خـلال الموضوع الـذي لا يكـون في البداية إلا فضـاء تركيبيـا. ولا يكتسي أهميتـه إلا حين يشـحن دلاليـا . بمعنى يكتسـب قيمة

معينة: فالموضوع له أهمية بالنسبة للعامل أساسا من حيث هو موضوع قيمة objet de valeur. وبهذا يأخذ الموضوع أهميته انطلاقا مما يتضمنه من قيم: فأبناء العنزة (في الحكاية) هي موضوع بالنسبة للعامل الأول (العنزة / الأم) يتضمن قيما أساسية إليه. وهي التي حددها التحليل من خلال التيمات (الأبناء، العائلة، الاستقرار، الخ ...). أما العنزة الأم، فتتضمن كموضوع بالنسبة للعامل الثاني (أبناء العنزة) مجموعة قيم حددها التحليل (الحماية، القوة، الخ ...). وهي قيم ترتبط بالظاهر ولا ترتبط بالكينونة. تبين هذه العناصر التحليلية أن النص يتمفصل وفق برنامجين سرديين. بحيث يسعى كل عامل إلى إنجاز برنامجه السردي. ويمكن صياغة هذه الوضعية التركيبية على شكل رموز تبين ازدواجية البرنامج السردي في النص الحكائي:

المقطع الأولي / الحالة الأولى (بنية التحذير حسب تقطيع النص الحكائي):

(عا1 ∩ موعا 2) عا1 = العنزة (الأم)، موعا 2= عا2 كموضوع ل: عا1 (عا 2 ∩ موعا1) عا2 = أولاد العنزة، موعا1 = عا1 كموضوع ل: عا2 يمكن القول إننا أمام قول سردي يقدم الحالة الأولى التي توجد عليها البنية التركيبية في المقطع الأولي من الحكاية. فالمقطع الأول يبين وجود عاملين، كل واحد يحدد لنفسه على محور الرغبة. موضوع - قيمة يريد الوصول إليه وهو - الحماية من الغير-. وفي الوقت نفسه، يظل كل عامل من العاملين، في انفصال عن الرغبة المرتبة بالعامل السلبي (الذئب). غير أن علاقة الرغبة المتحكمة في المسار الحكائي في المقطع الأول / الحالة الأولى، ستؤدي إلى حالة مغايرة في المقطع الموالي (مقطع الانتقام). سيؤدي هذا التحول من الظاهر إلى الكينونة على المستوى التركيبي، إلى تحول من حالة الاتصال مع الموضوع - القيمة (أولاد العنزة) إلى انفصام بالنسبة للعاملين. ذلك أن فقدان العامل الأول (العنزة الأم) لوضعيته الظاهرة (امتلاك شفرة باب البيت)، جعلته يفقد الموضوع - القيمة (الأبناء). لأن شروط امتلاكه للموضوع قد ألغيت بعد مرحلة الاكتشاف (الشفرة المزيفة). ونفس الأمر بالنسبة للعامل الثاني (الذئب). الذي أصبح في حالة انفصال عن الموضوع - القيمة لأن الشروط النهائية لحصوله عليه قد تراجعت بعد صراعه مع العامل الأول / العنزة. وفقدانه قوته وهيمنته. وهنا تنكشف حقيقة كل من العاملين (الأول / العنزة (الأم) و الثاني / الذئب). وبهذا يعود كل من العامل الأول و العامل الثاني إلى الحالة الأصلية التي كانا عليها في المقطع الأول من الحكاية. وهو ما يفضي إلى قصدية الحكاية وبعدها الرمزي [16].

الخاتمة

غالبا يفضي هذا التركيب العاملي إلى بناء القصدية المشتركة بين جل الحكايات الشعبية (استنادا إلى هذا التحليل). ذلك أن البنى الثلاث الصغرى في حكاية - عنزة ومعيزيزة - والوظائف المرتبطة بها والثنائية البنيوية الملازمة للحكاية الشعبية، كلها تندمج في بنية جوهرية واحدة متكاملة تعد نقطة ارتكاز بالنسبة إليها. وهي بنية الطاعة (بين العنزة الأم و أولادها). فطاعة الأبناء للآباء هي الرسالة الجوهرية التي تحملها هذه الحكاية إلى الأبناء. إذ بالطاعة يستطيع الأبناء تحاشي السقوط في المخاطر. وهكذا تقرر حكاية «عنزة ومعيزيزة»، درسا اختياريا هادفا تتضافر من خلاله بنيات التحذير والاحتيال والانتقام. وهنا تتكشف الطاقة التي تختزنها الحكاية الشعبية في سعيها لضبط جوهر الواقع البشري المنفلت على مر العصور. كما عملت مكونات الحكاية على توليد مقومات سياقية. كونت في تركيبها، تشاكلا دلاليا متجانسا ومنسجما.

الهوامش

1 - القاضي (محمد)، الشكلانية وأثرها في الدراسات السردية، مجلة: المجلة العربية للثقافة، العدد 32، مارس، 1997، الصفحة: 178.

2 - العابد (عبد المجيد)، مباحث في السيميائيات، الطبعة الأولى، دار القرويين، الدار البيضاء (المغرب)، 2008، الصفحة: 59.

3 - Greimas, Du sens II, éd . seul, paris, 1983, p. 137.

4 - بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية / منشورات الزمن (الرباط)، الطبعة الأولى، الصفحة: 93.

5 - C. Bremond, Introduction à L'analyse Structurale des Récits,(in Communications 8,


(1)

قراءة في أوزان القصيدة الشعبية

أ. علي بولنوار - كاتب من الجزائر

عرف الإنسـان الشـعر بواسـطة اللغة، وكما عرف الشـعر اهتدى إلى الموسيقى لأنـه «لا يوجد شـعر بدون موسـيقى يتجلـى فيهـا جوهره وجـوّه الزّاخـر بالنغم، موسـيقى تؤثر في أعصاب السـامعين ومشـاعرهم بقواها الخفية التي تشـبه قوى السّـحر، قوى تنشـر في نفوسـهم موجات من الانفعـال، يحسـون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسـقا كان قد اضطـرب واختل نظامه»[1]. فالمرء ومنذ السـاعات الأولى ليومـه في صراع مع الحياة، وفي اشـتباك حاد مع متطلباتهـا، لذلك فهو يحتاج بين الفينـة والأخرى إلى ما يسـاعده على مواجهة المشـاكل.

ودون شك فإن الشعر واحد من تلك الأشياء التي تعيننا فهو «يعيد لنا النظام الطبيعي لمشاعرنا وأحاسيسنا بما يحدث فيها من التساوق الموسيقي الذي ينشره فينا ماديًّا ومعنويا، وبما يتيح لها من التلحين المطرب الذي تلتحم معه، بل الذي تتآلف مع رنّاته وإيقاعاته، وكأنما أعيد لها بنيانها الفطري السليم، وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقة إذ تعيد إلى الأوتار المشوشة في قيثارة حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعي»[2]. ومن أجل ذلك اتخذها الإنسان العربي رفيقة شعره فلقد تنبّه إلى هذه الأهمية منذ العصر الجاهلي عندما اقترن شعره بإيقاع خطوات الإبل، وبخاصّة إيقاع بحر الرجز الذي كان العرب ينشدونه في أثناء حدائهم للإبل، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات، وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع.

بعد ذلك ومع تطور الذهنية العربية، ذهب نفر من الدارسين يبحثون في حقيقة العلاقة بين الشعر والموسيقى، ومن بينهم أبو نصر الفارابي الذي امتازت كتاباته بالجدّية والعمق. فلقد سعى إلى التقريب بين الفنين ويظهر ذلك بوضوح عند قوله «فالألحان إذاً إنما تقرن أكثر ذلك بالأقاويل التي ينحى بها هذه الأشياء، وهي المخصوصة عندنا باسم الأقاويل الشعرية»[3]. فالفارابي إذ ذهب هذا المذهب، فلأنه كان يدرك تماما مدى أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر، وليس أدلّ على ذلك ما رواه هو نفسه عن علقمة بن عبدة - أحد شعراء الجاهلية وكان معاصرا لإمرئ القيس - عندما سار إلى أحد أمراء غسان وهو الحارث بن أبي شمر يسأله حاجة «فلم يصغ لقوله حتى لحّن شعره وغنى به بين يديه فقضى حينئذ حاجته»[4].

فهذه الحادثة تعطينا الوجه الصحيح لطبيعة العلاقة بين الشعر والموسيقى، وتبيّن لنا مدى ارتباطهما ببعض، فالسامع يكون أكثر إصغاء للأقاويل التي تقترن بالموسيقى، والشعر دون الموسيقى يظل ناقصا، فبها يكسب كماله وتمامه، فـ«أفعال الأقاويل الشعرية (متى) قرنت بها (يقصد الألحان) كانت أفعالها أتم. ولذلك تصير أفعال الأقاويل الشعرية أكمل وأجرى أن ينال بها المقصود نيلا أسرع»[5].

ولكي يعمق الفارابي نظرته في الموضوع رأى بأن دراسة تنوّع الأقاويل الشعرية - من جهة الوزن - من اختصاص الموسيقى والعروض على السواء «في أية لُغَة كانت تلك الأقاويل وفي أي طائفة كانت الموسيقى»[6].

ومايننتج عن هذا أن الشعر باعتباره نشاطا تخيليا يحقّق الاثارة التخييلية بمساعدة الوزن وذلك بفضل إيقاعه، بمعنى أن السلوك الانفعالي الذي يصيب المتلقي عند تلقيه الشعر ليس سببه الإثارة التخييلية فحسب، وبما أن الأمر كذلك فإن الشاعر يحقّق محاكاته عن طريق الوزن كما يحققها عن طريق التخييل. وهذه في الواقع دلالة على علاقة التداخل الكبيرة بين الشعر والموسيقى، هذه العلاقة التي تظهر بشكل أعمق من خلال حديث الفارابي عن الأقاويل الشعرية، إذ يجب «أن تكون بإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيبا محدودا»[7] يفهم من هذا النص أن الوزن الشعري يتكوّن من خلال تعاقب الأسباب والأوتاد المحدودة العدد والتي ينبغي أن تكون متساوية ومرتبة، بحيث تتساوى تلك الأجزاء وأزمنة النطق بها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن العدد المحدود للأسباب والأوتاد والتساوي والترتيب يوحي بأن الفارابي يركّز على عامل الزمن للوزن الشعري، وبما أن الشّعر ما هو في الأصل إلا مجموعة أحرف في طبيعتها متحركة وساكنة، تتعاقب هذه وتكوّن الأسباب والأوتاد، والأسباب والأوتاد بدورها تتعاقب فتتكوّن منها التفاعيل أو أجزاء القصيدة. والديناميكية نفسها تتكون الموسيقى، فالألحان تتكوّن من الأصوات، تتناغم هذه تبعا للحدّة والثّقل، فتشكل الأسباب الأولى والثواني إلى أن تكوّن الجملة الموسيقية، ولهذا تكون «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب والأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي منها تأتلف منها ماهو أول ومنها ماهو ثُوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثّقل التي يتخيل كأنها ممتدة»[8]. فالعامل المشترك بين الفنين يتحدّد في تلك النقلة المنتظمة من الحركة إلى السكون، تكون

في الشعر على مستوى الحروف ذوات الفواصل، وفي الموسيقى على النغم ذوات الفواصل.

بعد هذا يمكن القول بأن حديث الفارابي عن الوزن الشعري، إنما هو في الوقت ذاته حديث عن الإيقاع الموسيقي والنغم، بل ويعبّر عن هذا صراحة عندما يقول: «والأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ذلك أن ما يمكن أن يكون بحروف ساكنة فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل إلى النغم، فإنّ الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل»[9]. ومعنى هذا أن الأساس في الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي واحد، أي أن الحركة المنتظمة في الوزن الشعري هي نفسها الحركة المنتظمة في الإيقاع الموسيقي، ففي الأولى حروف وفي الثانية نغم، وبهذا تكون الحروف في الشعر مقابلة للنغم في الموسيقى. والواقع أن حديث فيلسوفنا في الموضوع طويل نكتفي بما أشرنا إليه.

وفي النقد الحديث نجد صدى هذه الفكرة عند العديد من الباحثين، من بينهم الدكتور طه حسين الذي يقول بأن «الركن الثالث الذي لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرا هو الوزن»[10]. ويؤكد إبراهيم الحاوي الفكرة ذاتها قائلا: «ونحن ما زلنا نؤكد أن الوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهما السمتان المميزتان للشعر مهما اختلفت الأزمان والعصور»[11].

وما تنبغي الإشارة إليه، أن الإهتمام بالوزن لم يكن مدار اهتمام النقاد العرب فحسب بل إننا نجد صدى ذلك في النقد الأجنبي الحديث، من ذلك ما ذهب إليه ريتشاردز عندما يقول بأن: «الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. وعلاة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما تتوقع حدوثه»[12]. ولقد ذهب كولردج المذهب نفسه ورأى بأن الشعر دون الوزن يعدّ ناقصا معيبا لا روح فيه[13]. وغير بعيد عن هذا أكد الشعراء الألمان على أهمية كل من الوزن والقافية، ورأوا بأنهما ركنان أساسيان لا غنى عنهما في تسمية الكلام شعرا[14].

هذه إذاً نظرة بسيطة عن دور الوزن وعن أهميته في الشعر المعرب، فماذا عن القصيدة الشعبية؟

القاعدة الثابتة والتي لا نجد لها مخالفا تفيد بأن «الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزونا..»[15]. فكل فن ومهما كان نوعه لابد وأن تكون له مجموعة ضوابط يقوم عليها ولا ينبغي للفنان أن يحيد عنها - إلا في حالات التجديد- وإلا أصبح الأمر عبارة عن فوضى. ومع ذلك فإن هذه القاعدة ظلت شائعة على المستوى النظري دون أن تلامس أرض الواقع بالنسبة للقصيدة الشعبية، فهي ومنذ المحاولات الأولى ظلت أشعارا دون أوزان ثابتة مضبوطة تعرف بها، مع أنها بالضرورة ينبغي أن تقوم على أوزان، ويبدو أن السرّ في ذلك يعود إلى «أن القصيدة الشعبية، لم يكن لها الحظ الذي كان للقصيدة المدرسية (الرسمية) بالنسبة لفحص أوزانها، ذلك لأن الاهتمامات المبكّرة التي أولاها أصحابها لهذه القصيدة لم تكن شاملة، كما لم تكن مركزة بالنسبة للمستوى المطلوب..»[16]. والجدير بالذكر أن المحاولات القديمة انتهى أصحابها فيها إلى جملة من النتائج: منها أن صاحب دار الطراز في عمل الموشح قد سعى إلى ضبط الأوزان العروضية وفق البحور الخليلية المعروفة مدّعيا أنها منها[17]. وهناك من رأى بأن هذا اللون من الأشعار غير خاضع للأوزان[18].

أما في الدراسات الحديثة والمعاصرة، فلقد ذهب الباحثون مذاهب مختلفة اتسمت بالجدّية والموضوعية في كثير من الأحايين، فمنهم من راح يعدّد أشكال القصيدة الشعبية دون أن يقدّم دراسة في أوزانها، ومنهم من أبعد الأوزان نهائيا عن هذا الشعر. وطائفة ثالثة ترى إمكانية الانسجام بين البحور الخليلية والأشعار الشعبية، أما الطائفة الرابعة فلقد ذهب أصحابها يقترحون أوزانا خاصّة بالقصيدة الشعبية.

ممن يمثلون الطائفة الأولى نذكر محي الدين خرّيف صاحب كتاب «الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه» الذي راح يتساءل عن امكانية تطبيق البحور الخليلية بتفعيلاتها على أوزان الشعر الشعبي، ودون أن يكلّف نفسه عناء البحث اكتفى بإجابة محمد المرزوقي الذي يقول: «إن هذه البحور الخليلية لا

يمكن أن تنطبق على الشعر الشعبي وهذا راجع للبناء الخاص بهذه البحور التي تشتمل على أسباب وأوتاد وفواصل، أي حركة وسكون أو حركتان وسكون، أو ثلاث حركات وسكون، أما اللهجة التونسية الدارجة فلا تشتمل إلا على الأسباب والأوتاد فقط، وتختلف لهجة الحواضر عن لهجة البوادي ففي لهجة الحاضرة لا يوجد فقط سوى السبب أي الحركة والسكون أما في لهجة البادية خصوصا بعض قبائل الجنوب فنعثر كثيرا على الأوتاد... ولوحاولنا اختراع تفعيلات خاصّة بهذا الشعر لما أمكن أبدا الرجوع به إلى أوزان الفصيح بل نعثر على موازين خاصة وهذا غير ممكن والممكن هو ضبط موازينه بواسطة الإيقاع الموسيقي»[19]. بعد ذلك يرى أنه لا مانع في وجود «الشبه ولو من بعيد بين أشكال الفصيح وأشكال الشعر الشعبي كما نجد ذلك في وزن المسدس في الشعر الشعبي ووزن المتقارب في الشعر الفصيح، وكذلك القسيم المثنى فهو عبارة عن قصيد يتركب من أبيات تختتم بقافية موحّدة كالقصيد الفصيح وإن وحّدت فيه قافية الشطر الأوّل»[20].

وبدلا من أن يشير إلى البحور والتفعيلات راح يعدّد فروع الشعر الشعبي الأصلية وهي أربعة: القسيم الموقف، المسدس، الملزومة. بعد ذلك يقول إن أوزان هذه الفروع متعدّدة، وأن تسميتها تعود للشخص أو القبيلة التي صدر عنها هذا النّوع من الإيقاع. ثم يذكر موازين القسيم مع إعطائه نماذج لكل نوع، والموازين هي: المغراوي، العوارم، العرضاوي، الحمروني، المحدور، الروشن، فارس وترّاس، العروبي.

أما موازين الموقف فهي: المربّع الكامل، المربّع المقطوف، المبطوح. وموازين المسدس هي: المبطوح، المضموم، السعداوي، الروشن.

وأخيرا موازين الملزومة وهي: العرضاوي، العيدودي، العيدودي المقلوب، القعمازي، السعداوي المطرود، المشطور، الروشن، المستّف، الحمروني، الزندالي، المدوّر[21].

وفي الأخير يقول بأن «مرجعنا في إحصاء هذه الأوزان وضبطها كتاب خليل هذا الفن الأستاذ الذي تلقينا عليه أصوله المرحوم محمد المرزوقي هذا مع الملاحظة بأن ضبط أوزان الشعر الشعبي أمر من الاستحالة بمكان وذلك لعدم وجود القاعدة المضبوطة ثم خضوعها أولا وأخيرا للإيقاع»[22]. وبما أن الأمر كذلك، فعلى أي قاعدة استند لضبط الموازين التي حصرها سابقا!؟.

خلاصة القول فإن محي الدين خرّيف قد ذهب يعدّد لنا أشكال القصيدة الشعبية ولم يقترح لها بحورا ولا تفعيلات، والأوزان التي تحدّث عنها إنما هي مجرد أسماء لفروع القصيدة الشعبية التونسية. ومن جهة أخرى، فإننا نشم من مجمل آرائه أنه جاء ليعيد ما سبق أن ذكره أستاذه المرزوقي، وبذلك فهو يعيد آراء ولا يخلقها، الأمر الذي أضعف الدراسة وأكسبها السطحية والتناقض، بدلا من الانطلاق والاختراق.

الأمر ذاته نلمسه عند باحث آخر، وهو عبد العزيز المقالح، الذي تميزت محاولته بأنها جافة ولم تحمل أي جديد يعتدّ به. فهو لم يسع لإنشاء بحور على غرار ما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي، بل اكتفى بالإشارة إلى أشكال القصيدة العامية اليمنية التي يحدّدها بثلاثة أنواع وهي المبيت، الموشح والقصيد[23]. أما عن الأوزان والتفعيلات فلم يحدّثنا. وبالجملة فإنه وكما يقول العربي دحو «لم يخرج عن القول بأن أوزان هذه الأشعار لم تضبط، وأن الشاعر الشعبي ينوعها حسب حياته، أو حسب مقتضى المقام، مضيفا إلى ذلك اللحن الذي هو أساس هذه القصائد، أو هو المعتد به في غالبها، وهو هنا يعيد آراء (ابن سيناء) و(ابن بسام) و(إحسان عباس) وغير هؤلاء...»[24].

أما الطائفة الثانية والتي تقول بعدم صلاحية الأوزان والبحور الخليلية في القصيدة الشعبية فقد مثلتها مجموعة من الباحثين الذين يُشهد لهم بالجدية والموضوعية، نذكر منهم التلّي بن الشيخ الذي سجّل إيقاعه في هذا الموضوع معلنا عن عدم توفّر أوزان الخليل في القصيدة الشعبية الجزائرية[25]. وهي النتيجة ذاتها التي توصّل إليها عبد الله الركيبي[26]. ولم ينفها العربي دحو عندما يقول بأن «متابعة هذه الأشعار -ويعني الأشعار الشعبية- عن طريق بحور الخليل ضرب من التخبي على هذه النصوص، وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا»[27].

على النقيض من هذا نجد أنصار الطائفة الثالثة وقد ذهبوا للقول بإمكان تطبيق البحور الخليلية على القصيدة الشعبية، نذكر منهم محمد عبده غانم صاحب كتاب «شعر الغناء الصنعاني» فلقد انتهى هذا الباحث إلى حقيقة مفادها أن «من الستة عشر بحرا المعروفة في عروض الشعر الفصيح تلعب أربعة عشر بحرا دورها في الشعر الحميني


(2)

المستعمل في الغناء الصنعاني وكما يظهر من تشطير أوزان القصائد الحمينية التي يبلغ عددها 103 فإن 70 من هذه القصائد يمكن توزيعها على هذه الأبحر»[28]. وهذه النتيجة جعلت من الشعر الشعبي اليمني او الحميني لونا متميّزا، وفي هذا المعنى يقول العربي دحو «وبهذا يكون الحميني اليمني متفرّدا متميّزا عن (ملحوننا) في الجزائر الذي لا يأخذ هذه الأوزان قاعدة له في نظمه»[29].

بعد هذه الجولة نجد أنفسنا مدفوعين للتساؤل: هل ينبغي أن توافق الأشعار الشعبية بحور الخليل لنقول بوجود الأوزان فيها؟ فلماذا لا نسعى لاقتراح أوزان خاصة بهذا الفن؟. يبدو أن أنصار الطائفة الرابعة قد تبنّوا الفكرة وسعوا إلى تحقيقها معتمدين في ذلك على مجموعة من النماذج الشعرية الشعبية التي وافقت أجزاؤها بعض التفعيلات العروضية المعروفة عند الخليل. ممن مثلوا هذه الطائفة أحمد طاهر صاحب كتاب «الشعر الملحون الجزائري، إيقاعه وبحوره وأشكاله» وقد اقترح فيه سبعة بحور للملحون وهي: العتيق، المتوازن، المترادف، المتوسط، المتعاقب، الممدود، المبسوط. لكن الفكرة هاته لم تلق ترحيبا لدى جمهور الباحثين في الموضوع، فهذا الدكتور العربي دحو لا يرى في هذه المحاولة جدوى وذلك بعد أن حاول تطبيق ما اقترح أحمد الطاهر من تفعيلات على النماذج الشعرية التي اختارها بنفسه، فلقد تبيّن لدحو أن تلك التفعيلات لا توافق الأبيات المنتخبة، وقدّم أكثر من مثال على ذلك، فمثلا يرى أحمد الطاهر بأن تفعيلات البيت الآتي:

والشفر يكسر بالخزره توالى

يا عذابي نينه نينه

هي: فاعيلاتن فاعيلاتن فعلن فاعلاتن فاعيلاتن لكن العربي دحو[30]. بعد أن يقطّع البيت يرى بأن التفعيلات هي إلى المتدارك أقرب منها إلى تفعيلة الخفيف «فاعلاتن» ويمكن أن تصير التفعيلات على النحو التالي:

فعلن فعلن فعلن فعلاتن فاعلاتن فعلن فعلن

لقد تتبع كل الأبيات المقترحة في الدراسة ووجدها ممكنة التغيير، الأمر الذي جعله ينتهي للقول بأن «الأوزان التي اقترحها لا يمكن أن نقول إنها خاضعة للتفعيلات التي وضعها لها أبدا»[31].

هذه إذاً آراء بعض الباحثين في الموضوع، وقد تباينت في مجملها كما رأينا فلم تتفق على رأي واحد وتضبط بذلك أوزان الشعر الشعبي.

بقي أن نقول بما أن لكل شيء نظاما، وأن الشعر فن لا يقوم على الفوضى، فإني أرى ضرورة أن تكون الأشعار

الشعبية خاضعة لأوزان معينة، ومن هذه الفكرة انطلقتُ ورحتُ أبحث حتى التقيت بأحد الشعراء الشعبيين الذي أكّد لي ضرورة وجود الأوزان، وبعد مناقشة طويلة معه تبيّن أن النظام الوزني عند بعض الشعراء ينحصر في عدد الحركات، فهؤلاء يلتزمون بعدد معين من الحركات في جميع أبيات القصيدة مع مراعاة التساوي بين شطري البيت، بل ولقد ذهب البعض إلى تسمية الأوزان بعدد ما وُجد من حركات في الشطر الواحد، فنقول مثلا: «العشاري» إذا حوى كل شطر من البيت على عشر حركات ودون أن تراعى السّواكن، وحتى أتأكد من صحّة النظرية رحت أطبّق القاعدة على نماذج شعرية عديدة، مراعيا بدايات القصائد ونهاياتها، وكذلك التنويع في الأغراض.

من الشعراء الذين شملتهم الدراسة ابن النوي عبد القادر الذي يظهر عنده وزن «العشاري» بشكل كبير، ومن بين أشعاره نأخذ قصيدته التي بعنوان «أحكيلي يا حاج» وهي في تسعة وثلاثين بيتا، يقول في أبياتها الأولى:

أحكيلي يا حاج حجك أكرحج

واحكيلي تاريخ حجك سبع اسنين

جيهادك صحا العالم منورج

تاريخك يملى خزاين ودواوين

لا تحكي اعلى الجايه واللي تنتج

أحكيلي ما صار في عهد الحرين

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

الحاج السعيد يحكي ايبرج

شايف عل لي شافها ثابت ورزين

يحكيلي ونحس روحي تتفرج

ونشوق للي أجرى في ذاك الحين

فكرني وبقيت نمشي ونموج

غايظني جحود جاحد فضل أخرين

ينتج بعد التقطيع ما يلي من حركات وسواكن:

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0 / 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

-

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 0/ 00/ 0/

00/ 0/ 0// 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 0/ 0/ 0/

كما هو واضح فإن عدد الحركات قد تساوت في جميع الأبيات مع اختلاف بسيط في عدد السواكن. وما هو ملاحظ أيضا نظام الحركة والسكون في كل شطر، ففي القصيدة كلها نقع على النظام نفسه لكل شطر من البيت. الشطر الأول - لكل بيت - يبدأ بحركة ثم سكون، وهو ما يسمى بالسبب الخفيف، كذلك الأمر بالنسبة لنهايته، بحيث ينتهي بحركة فسكون، أي سبب خفيف آخر.

الشطر الثاني يبدأ بسبب خفيف، وينتهي بحركة وسكونين، وهكذا الحال مع كل أبيات القصيدة، ودون شك فإن هذا النظام الدقيق لا يمكن أن يكون وليد الصدفة، بل هو نتاج وعي وثقافة.

أما فيما يخص التفعيلات، فيمكن أن نجد من التفعيلات الخليلية ما يوافق الحركات والسكنات التي تتجت عن التقطيع السابق، كتفعيلة «فعلن» و«فعلاتن» وهما من البحرين الرمل والمتدارك. ومع ذلك فإني لا أميل أن تكون أوزان القصيدة الشعبية تابعة للتفعيلات الخليلية ولا لبحوره، فلماذا لا يكون لها استقلال خاص تفرضه قواعد خاصّة ! .

في ضوء المعطيات السابقة يمكن أن نتجرّأ ونقترح نظاما عروضيا خاصًّا بالقصيدة الشعبية فنسمي القصائد التي من هذا الوزن، أي ذات الحركات العشر - في كل شطر - بقصائد البحر العُشاري كما نقترح نظام تفعيلات خاص وهو كالتالي:

«فَعَلَ فَعَلَ مَفعِلُ فعل فعل مفعل».

على ألا نأخذ بالسواكن، ومعروف أن اللهجة العامية يغلب عليها السكون ولا ينتظم. لذلك نبقي على

الحركات ونأخذها كأساس لتشكيل التفعيلات، وحتى تتأكد هذه النظرة نورد نماذج أخرى، ودائما مع الشاعر ابن النوي عبد القادر. ففي قصيدة له بعنوان «وكر اجدودي» وهي في سبعين بيتا، يقول :

يا لحجل شق المقاسم صبري طال

والمقصاد ابعيد يتعب جوابو

وكر اجدودي عاد من بعدو ينيال

ضاق الخاطر طال عنو تعزابو

هزتني لشواق دونو فكري عال

شاتي نوصل ليه ونمس اترابو

إلى أن يقول:

عارف روحي كي انفكر واش انال

والقلب إذا تاه ما يفيد اعتابو

هي دنيا راحله تمشي لز

والمسعود اللي نال منها منابو

ما باقي لا كان وجهو ذا الجلال

خالق كل شيء امقدر نصابو

بعد التقطيع يظهر الشكل الآتي:

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 00 /

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

00 / 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

–

00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ / 00/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/0/ / 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/

0/ / 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ / 0/ 0/00/ / 0/ 0/ 0/

ما هو ملاحظ أن الشطر الأول من كل بيت يبدأ بمتحرّك فساكن، وينتهي بمتحرّك وساكنين ، أما الشطر الثاني فيبدأ بمتحرك فساكن وينتهي بمتحرك وساكن، على العكس من القصيدة الأولى التي انتهى شطرها الأول بمتحرك فساكن ثم في الثاني بمتحرك فساكنين وهذا النظام نجده يعم جميع أبيات القصيدة، وإذا كانت الأشطر قد شهدت بعض الاختلاف فإن الأساس بقي هو نفسه، ونعني عدد الحركات التي تساوت في كل الأبيات. وهذا يعني أن البحر هو نفسه، العشاري، وكذلك التفعيلات :

«فَعَلَ فَعَلَ مَفعِلُ فعل فعل مفعل».

فأن يلتزم شاعرالنظام نفسه في سبعين بيتا أمر لا يمكن ردّه إلى الصدفة، وحتى يتأكد لنا هذا وبشكل قوي نورد المزيد من النماذج، ففي قصيدة له بعنوان «السلم في العالم» وهي في ثمانية وأربعين بيتا نجده يتبع النظام ذاته، يقول في مطلعها:

بكاني حال العرب والمسلمين

والقدس اللي فيه ضاعت لا مانا

لمن نشكو ضرنا ودوانا

وينهول الفتنه في اعدونا نسانا

كل يوم اشقاق بين الشقيقين

وعدوهم فرحان ويدو مليانا

إلى أن يقول في آخرها :

شعبك لم الصف وحلف باليمين

حقك يرجع ليك ويزيد اشتانا

شق اطريقو سار مرفوع الجبين

وصية الشهيد بها وصانا

تعلى فيك اعلامنا لو بعد اسنين

حول القدس انخلدو شهدان

التقطيع :

00/ / 0/ 0/ 0/ / 000/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

-

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/0 / 0/ 0/ 0/

00// 00/ 0/ 0/ 00/ 0/0 / 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0// 00// 00/ 0//

00/ 0/0 / 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/// 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

البحر: العشاري:

التفعيلات: «فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

ماهو ملاحظ هنا وجود وتد مجموع (0//) حركتان فسكون، وكذلك فاصلة صغرى (0///) ثلاث حركات فسكون. ونشير إلى أن الشيء الذي يجعل الأسباب والأوتاد وكذا الفواصل تظهر وتختفي هو تغيّر السواكن بالزيادة أو النقصان. أما الأساس - ونعني به الحركات - فثابت لايتغيّر.

رابع قصيدة للشاعر ابن النوي بعنوان «ثورة لحرار» وهي في ستة وسبعين بيتا، مطلعها:

الله لا فصيح بكلمو يجهر

يحكيلي تاريخ من ثورة لحرار

يحكيلي ويعيدلي قصه وخبر

يروي عطش الشوق ويرد لجمار

يقرا لي كتاب مشروح امفسر

يطفالي مشعال في ذاي زمهار

إلى أن يقول في آخرها:

تاريخو منقوش في الصخر

أمورو كتابو مفتوح كلش بالتفسار

معجزات الله كي يشتي تظهر

معجزات اشهودها في كل اقطار

أرحم يا ربي الشهدا وأنصر

واحفظ ما خلاو بجاه المختار

التقطيع:

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00// 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00// 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

-

0 // 0/ 00/ 0/ 00/0 / 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/0 / 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0// 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00// 0/

0/ 0/ 0/// 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

البحر: العشاري

التفعيلات: «فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ فعل فعل مفعل».

القصيدة الخامسة بعنوان «يا نجاة» وهي تتكوّن من تسعين بيتا يقول في مطلعها:

كنت انقول أشعار فارس متدرب

ومقامي معروف عند القوالا

كان الشعر إزورني ويجي واهب

طيرو حايم ما تكودو تعطالا

كنت انقول اشعار ونصور لعجب

وفقدت التعبير في ذا المقالا

إلى أن يقول في نهايتها:

اعلمتي بطريقها من ثم اقرب

سافرتي في الليل وحدك هلالا

فتحت ليك اقصورها والخاطر هب

والجنه مفتاحها بالبسملا

يجمعنا فيها المقام الطيب

بجاه الشفيع مولى الرسالا

التقطيع:

0 / / 0/ 0/ 0/00/ 0/0 0/ 0/0 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ / 0/ 0/ 0/0 0/ 0/00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/0/ 0/ 0/

0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

—

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ /00/ 0/00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ 00/ 0/ / 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ / 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ / 0/00/ /

البحر: العشاري:

التفعيلات: «فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

القصيدة الأخيرة التي نوردها للشاعر ابن النوي في الاجتماعيات وهي بعنوان: « خلينا في حالنا يقول:

قالتلي نتزوجو وانديرو دار

ابنية باريز تربية افرانس

تنايا معروف عربي دمك حار

وانا روميا نقدم وافانس

قلتلها يا غاليا ذا عيب أو عار

منيعرف تقليدنا يبقى دايس

إلى أن يقول في نهايتها:

برا محيطم كي اعبادو في التقحار

ما ياتيه اربيع ما يعرف مارس

خلينا في حالنا حال استقرار

سوقو بعد اسنين كي سوقو يامس

يخي قتلك في الشاو هذا عيب أو عار

من يعرف تاويلنا يبقى دايس

التقطيع:

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/00/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ / 0/ 0/ 0/

00/ 0/00/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

—

00 / 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/00/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/00/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/00/00/ 0/ /00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/00/ 0/ 0/ 0/ 0/

البحر العُشاري:

«التفعيلات: فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ فعل فعل مفعل».

بعد هذا التشكيل من النماذج الشعرية ذات الأغراض المختلفة، يتّضح أن النظام العروضي -الوزن والتفعيلات- الذي اختاره الشاعر لم يكن وليد الصدفة أو البخت، بل كان نتاج وعي يوحي بنضج تام لهذا النوع من الفن الشعري، من أنه ليس مجرّد كلمات متراصة تجانست وتلاحمت بل عملية معقّدة ومنظّمة في الوقت ذاته، والشاهد على ذلك أن الموسيقى العروضية لم تتغير -في الحركات وتكاد تكون كذلك في السواكن- في جميع القصائد التي قصدت أن تكون لشاعر واحد، حتى يتبيّن من أنه كان يتّبع نظاما ثابتا.

وحتى لا يكون هذا النظام خاصا بشاعر دون غيره سأورد مجموعة قصائد لشعراء آخرين من البحر والتفعيلات نفسيهما.

من أشعار الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار نأخذ قصيدته التي يرثي فيها الرئيس الراحل محمد بوضياف، وهي في ستة وعشرين بيتا، يقول في مطلعها:

يا حصراه اعليك يا بطل الهجوم

صديت أخليت ناسك حيرانا

هذا المروح ما ابقى بعد قدوم

مروح عازم جا وادع واجفانا

الله لا لي نايحه تفجي لهموم

واتمجد لفعال تصرخ بحنانا

إلى أن يقول :

يا محمد بوضياف الرب ادوم

سبحانو لا حد غير مولانا

يا محمد بوضياف ارقد بالنوم

في شعبك مازال قوة وارزانا

الخط اللي رسمو يعي متموم

موتك كنا غافلين أو صحانا

التقطيع :

00/ / 0/ 0/ 0/0 0/ 0/0 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/0 0/ 0/ 0/0 0/ 0/

00/ / 0/ 0/ 0/ 0/0 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/0 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/0 / 0/ 0/ 0/0 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

–

00/ / 0/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0/ / 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/0 0/ 0/0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0/ / 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0 /

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

البحر العشاري

«التفعيلات : فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ فعل فعل مفعل».

ومع ذلك فإننا نجد الشاعر عبد الحفيظ لا يلتزم بهذا النظام الوزني في بعض قصائده ، من ذلك قصيدته التي بعنوان «بيت العرب» يقول في مطلعها:

دهشني شمل العرب ما بايتلم

مهما دارو ما يفيدش تلماد

ما انفعتش الجامعه ما ينفع دم

اللغه والعادات فيه تتم ما فاد

ما فادش رسول بالصدق اتكلم

حتى امن القرآن هجروه أوحاد

إلى أن يقول :

الشاعر جزائري عربي فالدم

أرض الثوره فجرت فيه انشاد

والشعب الجزائري كامل مهتم

وذا ضاق الحال ساهل تجناد

ذا عبد الغفار فالشعر انظم

معذره لكان قصر تقصاد

التقطيع:

0 / 0/ 0/ 0/0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ /

0 /0 / 0/ 0/0/00/ 0/ 0/ 0/0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/0 0/0 /0 /0 /0 / 0/

0/ 0/ 0/0 0/0 0/ 0/ 0/ / / 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/0 0/ / 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/0 0/ 0/0 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

–

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ / 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/0 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ / 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ /

0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ / 0/ / 0/

كما هو واضح فإن الشاعر لم يلتزم بنظام الحركات العشر في كل شطر وهذا ما يسمى في القاعدة العروضية بالزحافات والعلل، وفي هذه الحال أوجب اقتراح تفعيلات تتماشى مع البحر العُشاري في


(3)

ضـوء هذه التغـيرات، فتتحـول تفعيلـة «مَفَعِـلُ» إلى «مُتَفَعِـلُ»، فيصبـح الـوزن كالتالي:

«فَعَلَ فَعَلَ مُتَفَعِلُ فعل فعل متفعل».

أما إذا نقصـت الحركات وأصبحت تسـعا، فتتحول التفعيلة مـن «مفعل» إلى «فَعَلَ» وفي ضـوء هذا تكون تفعيلات الأبيـات الثلاثة الأخيرة على الشـكل التالي:

فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل

فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل

فعل فعل فعل فعل فعل مفعل

الشـاعر الآخـر الـذي نلمس عنـده إلتزامـا بحركات موحّـدة أحميـدة فضيلـي، الذي يقـول في قصيـدة له بعنـوان «أول ماي»:

بـسم الله بيها دايـم مـبدانا

بيها الافتتاح في كـل الأعمال

واثنـي بالصلاة علـى نبينا

محمد رسول الـلـه جاب الكمال

أيها الأخـوه هـانا جمعنا

ربـي لقانا فـي هـذا المجال

التقطيع:

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 0/ 00/ 0/

0/ 0// 0// 00// 0/ 0/ 0/

00// 0// 00/ 0/ 0/ 00/ 0//

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/

00// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

يظهـر بعـد التقطيـع بـأن الشـاعر الـتزم البحـر العُشـاري ولـم يخـرج عـن التفعيـلات الأصليـة :

«فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

تماما كما هو الأمر في قصيدته التي يقول فيها :

يا أخي فلاق جوابـك جـانا

واقريناه أفـادنا ببعض أخبار

الـحمد لله ربـي لقـــانا

وتلقينا بامـثالكم رجال أخيار

أسـمحلي يا أخ في ما فرطنا

عن رد الجواب نقدم الأعذار

التقطيع :

0/0/0/0//00/0/0//0/

00/0/00//0/00//00/0/0/

0/0//0/0/00/0//0/0/

00/0/00/00/00/0/0/0//0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/00/0//00//0/0/0/

البحر العُشاري:

« التفعيلات : فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

آخر قصيدة نوردها للشـاعر أحميـدة فضيلي بعنوان «رحلة للعكاظية الثامنة»، يقـول في أبياتها الأولى:

الـحمد لله رب العالـمـين

جينا بين أحضان هذا الرجالہ

شعرا ملحون جملہ مشهورين

نـخبہ مختاره من كل أعمالہ

للعكـاظيہ جينا زائـريـن

أبنيہ واخـلاص جينا حامالہ

إلى أن يقول في آخر القصيدة

أنعيشوا في العافيہ مطمئنين

عروس الفرح اتجول فيہ الخيلہ

مسعوده وامباركہ هم الاثنين

يتحفوها بأصواتـ زينہ ولوالہ

الإخوه ولا و جملہ متحدين

إسوجو بالأعلام خضرا تتلالہ

التقطيع :

00//0/0/0/00/0//0/0/

0/0/0/0/00/00/0/00/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0///

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00//0/0/0/0/0/0//0/

0/0/0/0/0/00/0//0/0/0/

-

00/0//0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/000/00/0/00/0/0//

00/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0//

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0//

يظهـر بعـد التقطيـع بـأن الأبيـات الثلاثـة الأولى التزم الشـاعر فيهـا التفعيلات الأصليـة المقترحة للبحر العشـاري، أما الأبيات الأخيرة فقد زاد حركة في الشـطر الثاني من البيـت الثاني فتحولت التفعيلـة من مفعل إلى متفعل .

ومـن بقية الشـعراء نذكـر الأخضر الطاهـري الذي يقـول في مطلع إحـدى قصائده :

يا غافل بلاكـ تامن في الدنيا

أتزهيكـ أتشوفـ لكوان أقبالكـ

أتشفي فيكـ لعـدو رهـانيا

اتخليكـ أذلـيل تحفى بلسانكـ

زلباحہ بـلاكـ تـامنها دنيا

مافيهاش أنهـارزاهي يحلالكـ

التقطيع:

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/00//0/

0//0/0/0/0/00/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

0//0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00//0/

البحر العشاري:

«التفعيلات: فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

أمـا الشـاعر الـذي ظهر عنـده هـذا النظـام الوزني

بشــكل قوي فهو عامــر ام هــاني في قصائــده القصاركما في القصائــد الطــوال. يقــول في قصيدته الــتي بعنوان « كوكــب 5 جويلية » وهــي في ســبعين بيتا:

يالحبايب طايل الشعب أيحسب

أمياوثلاثــن سنه فـا الظــلام

هو يشرب ماء امرار مايعجب

يسقيل فيه الكافر بتحـتـام

يقمع فيه أزاد فتــن فالمذهب

قال نمحيذي اصلاتك والصيام

التقطيع :

0/ 0// 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00// 0/ 0// 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0// 0/ 000/ 0/ 0///

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/0// 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 00/ 0/ 0/

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 00/

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «عذاب الفراق»:

يا ولفي وش بيك ما همك تعبي

والقلب اديتيه في جنبك سافر

أهجرتيني رايـحه لـحت حبي

وركبني وسواس من هم حاير

أزهيتـي بفراقنا خافـي ربـي

ربــما غروك ناس الـمناكر

التقطيع :

0/ 0/ 0/ 0// 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/

0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0// 0/ 00/ 00/ 0/ 0// 0 /

وفي قصيدة أخرى له بعنوان»عَرِبِيَتُنا»:

يا حسراه في وين صبحت لغتنا

داروها للبيع في سوق أنصاره

إللي بـايع قـال منها تتهـنا

مـكثرها يهـود عـنو دباره

قالولو فـي اكتابكم هي لغتنا

جابــت خبر النار لينا ببشاره

التقطيع:

0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0// 0/ 00// 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

و في قصيدته التي بعنوان « شجرة الحرية » يقول:

أهلا يا خمسه اجويليه يومك عيد

كنت أنا مقهور بدلت أسـمايه

كان الاستعمار أمسلسلني بحديد

مرمي فـي ظلام مكثر أبكايـه

فكيت القيود عن رجلـي واليد

وقلبتني حـر فـي يدي رايـه

التقطيع:

00/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0// 00/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 000/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00// 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/

نذكر أيضا قصيدته التي بعنوان «حب القرآن» :

يا هذا القرآن كنزي والـمكتوب

يعجبني كي فيك مصداق الآيـه

هذا دهـر أكبيـر وتتاي مكتوب

فاللوح الـمحفوظ مرسوم أمرايه

قدر الله نزلك عالـي مـحبوب

فـي قلب طـه أترسخت انتايه

إلى أن يقول:

نرضى بالقليل والشيء المكتوب

متـيقن مصيـرنا للنهـايـــه

كاتب هذا القول خايف أمرعوب

من يــوم الحساب كفاش أنايه

ألف زيدها ميم والها كي مكتوب

كي تكسر الـنون هذاك اسمايه

التقطيع:

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ / 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ / 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ / / 00/ 0/

-

00 / 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ / 0/ 0/ 0/

0/ 0/ / 0/ 0/ 00/ / 0/ 0/ 0/

00/ 0/ / 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ / 00/ / 00/ / 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ /

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/

وآخـر قصيدة نشـيرإليهـا بعنـوان «قصة سـيدنا يوسـف عليـه الصلاة والسـلام»

أحسن قـصه نازله فسط القـرآن

عن يوسف كي خاوت عن حقد

شاف أمنام أعجيب في صغر حيران

عاد عن يعقوب جمله ما جحد

يا بـوي أحدعش انكوكب حسبان

شـمس أقـمر كلهم لـي سجد

إلى أن يقول:

هذي قصة يوسـف عـبر القرآن

فيها عـبره اتـزيد للعقل رشد

السـلام اعليه انـيعجز اللـسان

هو والرسل فالـجنه خـلـد

زيد الأنـبياء وأهـل الإيـمان

عن طاعات الله فالدنيا صمـد

التقطيع:

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0// 0// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ / 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 00/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ / 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ / 0/ 0/

0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ / / 00/

-

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ / 0/

0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ / 0/ 0/ 0/ 000/ 0/ 00/ / 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ / 0/ / 0/

00/ 0/ 0/ 0/ / 00/ / 0/ 0/ 00/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

هذا إذاً تشـكيل من القصائد الشـعرية الـتي تتوزّع بين القصـار والطـوال، وهـي جميعها للشـاعر أم هاني وقد ظهـر النظام الـوزني واحـد دون أن يتأثر بمسـتوى الطـول والقصر، مما يعطينـا حق القول إن الشـاعر قد الـتزم البحـر العشـاري، ودون أن يحيد عـن التفعيلات الأصليـة المقترحـة لهذا البحـر وهي:

«فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

وعندمـا نقول القصائـد الطوال فإننا نشـير إلى تلك

(4)

التي جاءت في مائة أو مائتي بيت أو يزيد.

ومما التزم به الشاعر أيضا الحركات التسع في الشطر الواحد، وهو الأمر الذي يظهر من خلال قصيدته التي بعنوان «صبرك لله يا البايت سهران»، يقول في أبياتها الأولى:

صبرك لله يا البايت سهران

كيف حيران كل يوم أعذاب

دموعي عا الخد طول ليلي بكيان

نار المحنة أقتات فيهم ذاب

طالت ليام يـاك وحلي تيهان

تكلم ذا الناس كلهم ما نـاب

التقطيع:

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0// 0/

00/0 /0 /0 /00 /0 /0 /0 /0 /0

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 00/

00/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00 /0 /0 / 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/0

بما أن عدد الحركات تسع يمكن أن نقترح اسم البحر «التساعي» وتفعيلاته الأصلية كالتالي:

فَعَلَ فَعَلَ فَعَلفعل فعل فعل

الشيء الملاحظ في هذه القصيدة. في أبياتها المقترحة أن الشاعر قد بدأ بعض أشطر أبياته بساكن على غير العادة، ففي البيت الثاني في شطره الأول بدأ بساكن، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثالث في بداية الشطر الثاني ولسنا ندري أهو تجديد ذهب إليه الشاعر أم هي حاجة إضطرته لذلك!؟

ومن هذا الوزن. أي التساعي. نورد قصيدة أخرى للشاعر ذاته وهي بعنوان «نار الغيظ» تتكون من ستة وعشرين بيتا، يقول في مطلعها:

يا اسحاب أنت اتسير أرعدك لاش

دمدم على الكفان خوف القات

يرقك إشالي فـاسـماء رياش

وصواعق هبطت قاتلة وبلات

خلعت العباد ذا الهول عنك لاش

أصبحت تبكي ألوجهم قطرات

التقطيع :

00/ 0/ 0// 00/ 0/ 0/ 00/ 00/

00/ 0/ 00/ 00/ 0/ 0// 0/ 0/

00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00// 000/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 00//

البحر التساعي:

التفعيلات: فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فعل فعل فعل

وكذلــك مــا التزم بــه الشــاعر أم هــاني الــوزن الذي ظهــر في قصيدته الــتي بعنوان «يــا ولاد ســيدي ثامر» يقول في أبياتها الأولى :

يا ولادســـيدي ثامر   كونـوا عوانـي

عييت ونا صــابر   واحد ماجــانـي

أغـريب أبــرانـي   كـثرت أمـحاني

التقطيع :

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0// 00//

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0// 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

يظهرمــن خــلال التقطيــع كيــف أن الشــاعر قــد الــتزم بحركات ســتّ في كل الأشــطر الأولى في حين جاءت الأشــطر الثانية من خمــس حركات، والملاحــظ أن هذه القاعدة قد عمّــت كل أبيات القصيدة، ممــا يمنحنا حق القــول بأنه فعــل مقصود ولــم يكن من بــاب المصادفة، وإذا أردنــا أن نقترح اســما لهــذا النوع من الــوزن فعلينا أن نعــود إلى عــدد الحــركات لنقــول البحر الســداسي، وتفعيلاتــه الأصلية هي:

«فَعَلَ فَعَلَ فَعَلَ فَعَ».

مــع كل هــذا الالــتزام والانضبــاط الــذي تمــيّز بــه الشــاعر أم هاني، إلا أننا نجــده في بعض الأحايين يحيدعن ذلــك. من ذلك قصيدتــه التي بعنــوان « يا ابْنَيَّــا أبْنيّا» وهــي قصيدة قالها في بدايات مشــواره الفــني لذلك فقد يكــون عــدم التزامه راجعــا للخــبرة البســيطة. يقول في مطلعها :

يا ابنيا ابنــيـا   الســاكنه فالقلب

نارك أقويا   ذا مشعال هو الهب

أكويتيني كيا   أبقيت منها فالعط

التقطيع :

0/ 0/ 00/ 0/ 00/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0 / 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/

من خــلال التقطيع يتبيّن كيف أن عــدد الحركات في الشــطر الواحد قــد تباينــت بحيث نجد خمــس حركات وســت حركات وســبع حركات كما نجد ثمــان حركات.

ونحن نتحــدث عــن الأوزان نقف عند ظاهــرة تميّزت بها الأشــعار الشــعبية ونعني بهــا أشــكال القصيدة التي تتحــدّد من خلال عدد الأشــطر. فالقصائد التي ســبقت الإشــارة إليها تتكوّن من شــطرين، وهذه تسمّى بالمثنوي. أما المثلّــث فهي القصيــدة التي تتكوّن من ثلاثة أشــطر. ومن نمــاذج هذا الشــكل نأخــذ أبياتــا للشــاعر عامر أم هاني، يقول:

ســال الموتى أما اتكلم الحــيــن

هما النايــمين

حاش شجعان أهل الندهه قا أقلال

اتشوفــ الكثره عن فعل الشر ساكتين

ولا أمــأيدين

إزيد إقولك أنظر أشوف ماتسال

فعل الــمنكر لدوار كل قــاريــن

وعليه ساهرين

الليل كــامل يتفقوا فيه عااضلال

اكتاب أســود إباتــوا فيه نــاظرين

لوراق طايرين

لحروف بهم مداد شين زاد حال

التقطيع :

/0 /0 /0 /0 //00 /0 /00 /0 /00

//00 /0 /00

/0 //0 /00 /0 /0 /0 /0 /00 /00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /00

/0 /0 /0 /00

//00 //0 /0 /0 /0 //00 /00 /00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 //0 /00 /00

/0 /00 /00 /00

/0 /00 /0 /0 /0 /0 /0 /00 /0 /00

/0 /00 /0 /0 //0 /0 /00 /00 /00

/0 /00 /00 /00 /0 /00 //0 //0 //00 /00 /00

نلاحـظ بعـد التقطيـع أنّ الشـاعر قد الـتزم بعدد معيّن مـن الحـركات، ففـي البيـت الأول التزم بعشـر حـركات في الشـطر الأول، وبأربـع حـركات في الشـطر الثانـي وبعشـر في الشـطر الثالـث، والـشيء نفسـه بالنسـبة للبيتين الثالـث والرابع، أما البيـت الثاني فقد زاد حركـة في الشـطر الأول ومثلهـا في الشـطر الثالـث بينمـا بقـي الشـطر الثـاني محافظـا علـى الحـركات الأربـع، وعندما تتبّعنـا بقية أبيـات القصيـدة تبيّن أن كل الأشـطر قـد تسـاوت فيما بينها. عشـر حـركات في الشـطر الأول وأربع في الشـطر الثاني، وعشـر في الشطر الثالـث وهـذا يدلّ علـى أن الشـاعر قـد الـتزم بنظام معـيّن وهـذا النظـام يتمـاشى والتفعيـلات الآتية:

فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ مَفَعِلُ فعل فعل مفعل

وإذا زاد عدد الحركات أو نقص -في حدود ما يسمح به النّظام العروضي -فإنّ ذلك يعدّ من باب الزّحافات والعلل.

الشـكل الآخـر مـن القصيـدة الشـعبية : الرباعي، وهـو الـذي يتكـوّن مـن أربعـة أشـطر، وما يمـيّز هذا الشـكل أنـه متنوّع.

النـوع الأول مثاله قول الشـاعر عبـد الحفيظ عبد الغفار :

لي ازمان وقلبي حزين

من حبك يا فلسطين

ودموعي رابو عالخدين

انشوفك حره عربيه

اتكلمت لي بلســان

قالتلي أسكت يافلان

قاضوني ذوك الشبان

هجروني وامشاو اعليه

التقطيع :

/0 /0 /00 /0 /0 /00 /00

/0 /0 /0 /0 //0 /00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /00

/0 /0 /0 /0 /0 //0

/0 /0 /0 /0 /0 / //00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 //00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /00

/0 /0 /0 /0 /00 /0/ /0

ومن النوع ذاته يقول الشاعر عامرأم هاني :

شعب الجزائر مغوار

تـا ريخ ناقش ثوار

أول نوفمبر لحرار

ناداو ابصيحه ثوريه

ياخوي جيني ونجيك

في أعلاجبل أنلاقيك

والبندقيه في ديـك

أنعلن ثـوره حربيه

التقطيع :

/0 /0 //0 /0 /0 /0 /00

/0 /0 //0 /0 /0 /0 /00

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /00 /0

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0

/0 /0 //0 /0 /0 /0 /0 /00

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ /00

0/ 0/ 0/ /0/ 0/ 0/ 0/ 00

0/ /0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

الـــذي يُلاحــظ مـــن النموذجـــين المقدّمـــين أن كلا الشـــاعرين الـــتزم النظـــام ذاته، ففـــي الأشـــطر الثلاثة الأولى من كل بيت نجد ســـبع حركات، في حـــين تبلغ ثمان في الشـــطر الرابع، وعدد الحركات تتمـــاشى والتفعيلات الآتية :

فعـــل مفعل فعـــل فعـــل مفعل فعـــل مفعـــل مفعل مفعل

ونظرا لما لمســـناه من تغيـــير في عدد الحـــركات، فإننا لا نســـتطيع القـــول بأن هـــذه التفعيلات أصليـــة في هذا النـــوع مـــن الشـــعر، ومثالنا على ذلـــك قول الشـــاعر أم هاني :

آه يا لنعام

بعديني من الحرام

سوي المقام

رانـي نشعر بنيه

قدرا كبير

ولي اتمعن راه إحير

املاك اكثير

جات الخاتم لنبيه

التقطيع :

0/ 0/ 0/ 0/ 00

0/ 0/ 0/

0// /0/ 00// 0/ 00/ /00

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ /0

0/ 0/ 00/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ /00

0/ 00/ 0/ 00

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

فبعد أن كانـــت الحركات : 7 / 7 / 7 / 8، أصبحت: 4 / 7 / 4 / 7.

أما النوع الثاني فهو كقول الشاعر أم هاني :

يالي ساكن في وهران

وش راه زين البلدان

قلبي حرقات نيران

هم الغربه قداها

وسمعلي ياذا الانسان

كي انغني شعري بلحان

راه دمعات ويـدان

قلبي هو بكـاها

التقطيع :

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ /00

0/ 0/ /0/ 0/ 0/ 00

0/ 0/ 0/ 0/ /0/ 00

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00

0/ /0/ 0/ /0/ 00

0/ 0/ 0/ /0/ 0/ 0/

كمـــا هو ظاهر فإن عدد الحركات ســـبع في كل شـــطر، مع الإشـــارة إلى أنه يتعذّر علينا اقـــتراح تفعيلات أصلية لهـــذا النـــوع وذلك لتغـــيّر عدد الحـــركات، وكمثـــال على ذلـــك نـــورد نمـــاذج مختلفة مـــن أشـــعار أم هـــاني الذي انفـــرد بهـــذا التلوين في الشـــعر، يقول :

يـا لبناتاتكبـرتو

وشت ابغيتو

شوفو وين راكم اطلعتو

جيتو فالراس

سومكم غالي ما اقدرتو

كيف اتبعتو

في ازواجكم كي تاجرتو

عدتوا رياس

التقطيع :

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/

00/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 00/

0/ 0/ 0/ 00/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 00/

00/ 0/ 0/ 0/

عدد الحركات : 7 / 4 / 7 / 4، 7 / 4 / 7 / 4

ويقول في قصيدة أخرى :

يا طالع ابكرسيك

وعطاتك ليام ما يرضيك

خدام حاطت بيك

تحسب في لمان متهني

مغروربالأموال

والسرقة سميتها لحلال

هي راس المال

والرشوه عن ساسها تبني

التقطيع :

00/ 0/ 0/ 00/0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 00// 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/

00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0// 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

عدد الحركات : 5 / 8 / 5 / 8، 5/ 8 / 5 / 8 .

كما يقول في قصيدة أخرى :

ربي ابلانا

والهم صاب أبناتنا

ونسانا راح أحيانا

ذا مرض طايح للعقول أسلب

هذي لولا وحسبتها فالشاو هي مهبولة

ولا غولا

ولي شافها فازقاق أهرب

التقطيع :

0/0/ 00/ 0/

/0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 00/ 0

0/ 0/ 00/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

عدد الحركات هنا لم تأت منتظمة :

4 / 9 / 4 / 9

4 / 9 / 4 / 8

الخلاصة التي نخرج بها من خلال النماذج المقدّمة التي تمثّل أشكال القصيدة الشعبية، أن الشعراء لم يلتزموا التزاما كليّاً بنظام حركات معيّن، الأمر الذي لا يشجّع على اقتراح تفعيلات على عكس القصيدة ذات الشطرين « المثنوي» التي وجد شعراؤنا فيها مجالا رحبا للالتزام، ونشير إلى أن الحديث هنا يخص الشكل الرباعي، وذلك على الرغم من أن الشعراء التزموا بعدد معيّن من الحركات في كل نوع في الغالب.

بعد هذه النظرة التي حاولنا فيها ضبط الأوزان الشعرية للقصيدة الشعبية يمكن الخروج بنتيجة نهائية وهي:

أن بعض الشعراء الشعبيين قد التزم في كثير من قصائده بنظام وزني معين يعكس وعيهم ونضجهم الفكري، ويشجّع في الوقت ذاته على الدراسة والبحث في هذا المجال، في حين ظهرت مجموعة ثانية اتّسمت قصائدهم بالفوضى والاضطراب، فكانت كما هي متحررة من قواعد اللغة، متحررة أيضا من الأوزان.



(1)

عن الصورة الشعرية عند شعراء الطوارق

«كلْ اشْوكْ» أنموذجا[1]

أ. محمد أغ محمد - كاتب من مالي

لقد تأَسَّســتْ عن الرجال الزرق صورة أســطورية، تطغى عليها المسحة الفلكلورية، غطَّتْ أغلــب الجوانب المضيئــة الأخرى عن الملثمــين، وإن كانت في تلك الصــورة زوايا مدح وثناء كالشــجاعة، وفنــون القتال، والارتحال، والموســيقى، وكتــب عن تقاليدهم وعاداتهــم الشيء الكثير خاصة باللغــات الأجنبية غير العربيــة، وظــل «أدبهم» المكتوب بالعربية، والطارقية معا طي النســيان، ولما يكتشــف العالم تلــك الحلقة المفقودة من تاريخ الشــعر العربي بــع[1]، ذلك المنجم الغني الــذي أبدعته الموهبــة الطارقية بين رمال الصحــراء الكبرى في إقليم «أزواد» شــمال مالي، فهــو عبارة عن تراث شــعري غزير، بكْرٍ

لـم تطرقـه أقـلام الباحثين، ويسـتدعي الحديـثُ عنه مشـاريعَ بحثٍ عديـدة، مثل الموضـوع الذي بـين أيدينا (الصُّورة الشعرية).

وهو محور بحد ذاته يسـتوجب كتابـةً طويلة النفَس، للوقوف على الأبعاد الوجودية، والفلسـفية، والنفسـية، والأسـطورية، والاجتماعيـة للتصويـر، والصـورة لدى المبدعين الطـوارق عمومـا، إلا أن هذا البحـث عبارة عن عجالـة سـريعة، تقتصر الـكلام -أولا- حول شـعر قبيلة واحدة مـن قبائل الطـوارق «كلْ اسُّـوكْ»، كما تلخص -ثانيـا- جوانب الموضـوع عبر ثلاث نقـاط فقط [2]:

- مفهوم الصورة الشعرية.
- آليات التصوير لدى شعراء «كلْ اسُّوك».
- نماذج من الصور المركبة.

مفهوم الصورة الشعرية:

يسـتهلُّ الدكتـور خالد الـزواوي كلامه عـن الصورة الشـعرية» بقوله: (الصورة مصطلح نقـدي حديث) [3] وكأنـه يتجاهل مدى اهتمام النقاد القـدامى بـ«الصورة»، والذيـن يتزعمهم الإمام عبـد القاهر الجرجـاني في كتابيه «الأسـرار»، و«الدلائل»، وقبله الجاحـظ الذي يرى بكل صراحة أن (الشـعر جنس من التصويـر) [4]، ويعني ذلك أن (التصويـر ليـس جانبـا مـن جوانب الصـورة فقط، ولكنه الشـعر كلـه) [5]، ويحلل أسـتاذنا الرحمـوني تركيز الجاحظ على البعد التصويري للشـعر قائلا: (ويبدو من خلال هـذا التركيز أن أبا عثمان لا يقصـد من ذلك الصورة الشـعرية فقـط، ولكن أيضا مـا تحمله هـذه الصورة من أبعاد تخييلية في الشـعر) [6]، وها هو الجرجـاني يقدم أكثر من تعريـف للصورة متجـاوزا بذلـك الفهـم التقليدي، إلى وعـي فلسـفي متقـدم، ويقـول: (واعلـم أن قولنـا: «الصـورة» إنمـا هو تمثيل لمـا نعلم بعقولنـا على الذي نـراه بأبصارنـا، فلما رأينـا البينونـة بين أجنـاس الآحاد تكـون من جهـة الصورة،فكان تبين إنسـان من إنسـان، وفـرس من فـرس بخصوصيـة تكـون في صورة هـذا ولا تكون في صـورة ذاك، وكذلك الأمـر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسـوار من سـوار بذلـك، ثم وجدنا في أحـد البيتين وبينـه في الآخـر بينونة في عقولنـا وفرقاً، عبرنا عـن ذلك الفـرق، وتلـك البينونة أن قلنـا: للمعنى في هذا صـورة غـير صورتـه في ذاك) [7]، ويفصـل الإمام مفهومـه للصورة أكـثر بالخلاصـة التالية، الـتي توضح كيـف يتم التصوير في المصنوعـات وفي الكلام، ففي الأولى يتـم بنحت «صورة»، وفي القول يتـم بـ«النظم»: (جملة الأمـر أنه كما لا تكـون الفضة أو الذهب خاتما أو سـوارا، أو غيرهمـا مـن أصناف الحلـي بأنفسـهما، ولكن يحدث فيهمـا مـن الصورة كذلـك لا تكـون الكلمة المفـردة التي هـي أسـماء، وأفعـال، وحروف كلامـا أو شـعرا من غير أن يحـدث فيها النظم الـذي حقيقته توخي معـاني النحو، وأحكامه) [8].

وبهذا يثبت الجرجاني تطابقا بـين مفهومي «الصورة» و«النظـم»، كما يوضح المعـنى الفلسـفي، والنقدي معا للصـورة، وهـو المعنى الـذي لن يزيـد عليـه د خالد بشيء سـوى تغيـير الحـروف دون أن يشـير إلى الإمـام! وها هو يقول: (لكي نحـدد الصـورة علينا أن نضع أمامنا شـيئين مهمـين: الأول الوجـود الحاضـر الماثـل أمـام بصـري، ووجـوده غائبا متمثلا أمـام بصيرتي، فـالأول وجود الشيء، والثـاني وجـود صورته، ويمكـن أن أنـمي الوجـود الثاني، وأضمه في سـلك صور أخرى متشـابهة، أو مخالفة لعلاقة بينهما، كمـا يمكنني تفتيـت الصور الجزئية، وتشـكيلها علـى نحو جديـد فيه من الواقـع، وفيه من الخيـال أيضا) [9]، علـى أننا مقتنعون بأن الاهتمام الكبـير والمحوري الذي حظيت بـه «الصورة» في النقد الحديـث لا يقارن بما لدى القدامى الذين شـغلتهم «المصطلحات البيانية الأخرى» كالنظم، والتشبيه، والاسـتعارة، والكناية، فالمحدثون بلغ بهم الاهتمام بـ«الصـورة» أن فكوا ارتباطها المطلق بالمجاز، فبـدلا من ذلك ربطوهـا أكثر بـ«العاطفـة والعالم النفسي عمومـا»! (إن قيمة الصـورة لا تبدو في قدرتهـا على عقد التماثل الخـارجي بين الأشـياء، وإيجاد الصـلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشـف عن العالـم النفسي، والمزج بين عاطفتـه والطبيعة) [10].

ويظهـر لي أن النقـاد القـدامى انشـغلوا بـ«أدوات الصـورة» كثـيرا، فلم ينتبهـوا للتركـيز عليهـا باعتبارها «الكلـي»!، بينمـا المحدثـون ينطلقـون في تحليلهـم من «الصورة» نفسـها ليحللـوا أجزاءها، وآلياتهـا، وأبعادها اللغوية، والخيالية، والنفسـية، وإلا فكلهـم يعون البعد التمثيلـي، والتصويري لـلأدب، والشـعر، والفن عموما، وإن اختلفـت طرائق التنـاول، والمعالجة، وتلـك النظرة الشـمولية للمحدثين حـررت «الصورة» مـن الارتباط الحتـمي بـ«المجاز» فليسـت بالضـرورة مقصـورة على النواحي البيانية المعروفة من تشـبيه، واسـتعارة، وكناية كمـا لـدى القـدامى، (بل قـد تطلق علـى أسـاليب من الحقيقة) [11].

لكني في تحليلي هنا سأحتفظ أكثر بالاتجاه الذي يربط الصورة بـ«المجاز»، «والتشبيه»، دون تجاهل البعد «النفسي»، فما يهم المبحث هو تقديم نماذج من الصور الفنية الرائعة في الشعر العربي عند كلْ اسُوكْ، تشويقاً وإغراءً إلى هذا الديوان العربي المنسي وراء الصحراء الكبرى، وذلك من خلال المحورين التاليين:

- آليات التصوير الشعري لدى السوكيين.
- تحليل نماذج مختارة للصورة الشعرية.

آليات التصوير الشعري لدى السوكيين:

تعتمد اللغة الشعرية في التصوير على وسائل رسم معينة، أهمها «التشبيه»، و«الاستعارة»، و«الكناية»، وهي آليات لها وظائفها، التي ترجع كلها إلى «التوضيح، والإبانة»، يقول العسكري: (إن التشبيه يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب، والعجم، ولم يستغن عنه أحد) [12]، ويرى ابن سنان في الاستعارة ما يراه في التشبيه من توضيح المعنى: (رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا العكس) [13] تلك هي الأبواب الرئيسة ل «علم البيان»، وفي الواقع ترجع كلها إلى «التشبيه» الذي يعني لغة «التمثيل»، والتمثيل في النهاية هو التصوير، لأن «الاستعارة» ليست سوى تشبيه حذف أحد طرفيه، و«الكناية» كذلك تشبيه ليس صريحا، وتفصيل ذلك مع التطبيق هو الآتي باختصار.

1 - التشبيه:

التشبيه هو « (الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه) [14]، ويقسم عبد القاهر الجرجاني التشبيه إلى نوعين: تشبيه لا يحتاج لبعد نظر من أجل وضوح وجه الشبه، وآخر يحتاج لتأول لبعد العلاقة بين المشبه والمشبه به [15]، ويحتل التشبيه مكانة عظيمة جدا لدى الإمام، ويبدو أنه جعله منطلقا أساسيا لكتابه «أسرار البلاغة»، واستهل به تحليله، وتنظيره، ويكاد الكتاب كله يكون تفريعات للتشبيه!، إلا أنه يفرق بينه وبين «التمثيل» علما بأن الأخير جزء من الأول، فما يحتاج للتأمل، والتأول هو «التمثيل»، وغيره هو التشبيه [16]، على أن البلاغيين المتأخرين سيسمون بعده النوع الأول بـ«التشبيه التمثيلي»، ويدرجونه ضمن أنواع التشبيه، وهو الذي يكون فيه وجه الشبه منتزعا من عدة صور [17] ! وهو أبلغ التشبيهات.

تبعا لتقسيم البلاغيين القدامى للتشبيه نعرض نماذج مختارة في الشعر السوكي، للاطلاع على أبدع الصور التي رسمها السوكيون عن طريق التشبيه على مستوى الأنواع الثلاثة:

- التشبيه غير التمثيلي.
- التمثيلي.
- الدائري.

1 - 1 - التشبيه غير التمثيلي:

هذا النوع - بكل أشكاله التي شرحها البلاغيون مؤخرا من «التشبيه المفصل، والمجمل، والمؤكد، والبليغ، والضمني» - متوفر بكثرة لافتة في المتن الشعري السوكي، وهذه أمثلة لكل واحد [18]:

أ - التشبيه المفصل:

وهو الذي ذكر فيه وجه الشبه [19]، كقول الشاعر عبد القادر:

سِيَّانِ دُرِّيُّ الْعُقُودِ وَثَغْرُه
فِي النَّظْمِ، لَا فِي كُلِّ مَاهِيَّاتِهِ
كَالْغُصْنِ قَدّاً [20]، كَالْغَزَالِ تَلَفُّتا
كَالْبَرْقِ فِي الظَّلْمَاءِ فِي بَسَمَاتِهِ

ففي البيت الأول بالغ في التصريح بوجه الشبه، لمزيد من التركيز على ذلك الوجه بعينه، فشبه «ثغر الظبي» الذي يعني به «المعشوقة» بـ(دري العقود)، مؤكدا أن ذلك الشبه في (النظم) فقط، لا في كل الجوانب، لأن الثغر في بقية الزوايا أجمل بكثير من دري العقود، وفي البيت الثاني عدة تشبيهات صرح فيه بوجه الشبه، فالظبي مثل الغصن في القامة، والغزال في حسن التلفت، والبرق في الابتسام من خلال الظلمات، وأحيانا يعمد الشاعر إلى إخفاء وجه الشبه لغرض ما!

ب - التشبيه المجمل:

وهو ما لم يصرح فيه بوجه الشبه [21]، فقد يخفي الشاعر تارة وجه الشبه، ولا يصرح، بل يكتفي بالتلميح لإعطاء القارئ فسحة التأويل، وأحيانا من شدة وضوح وجه الشبه، وهذا النوع كثير جدا في الشعر السوكي، كالبيتين التاليين للشاعر الحاجْ:

مَهَاةٌ لَهَا جِيدُ الْمَهَاةِ، وَحَاجِبٌ
كَنُونٍ، وَفَوْقَ نُونِهِ غُرَّةُ الْبَدْرِ [22]

وطَرْفٌ سَقِيمٌ كالسِّنَانِ لِعَاشِقٍ

لَهُ فَتَكَاتٌ كالْهِزَبْرِ أَبِي أَجْرِ [23]

فالبيتان غنيان بالصور البيانية، والشطر الأول منه يبدأ باستعارة فتشبيه، ويبدأ أشطره الآخر بالتشبيه ثم الاستعارة، دون التصريح بوجه الشبه في كل، فجيدها استعار له جيد المهاة في الطول، والجمال، والحاجب بالنون في التقوس، ثم شبه جبهتها بغرة البدر عن طريق الاستعارة التصريحية المجردة!

ثـم دبج البيت الثاني بهذا التشـبيه المركـب التمثيلي، الرائـع، فطرفهـا رغم سـقمه! يشـبه الرمح للعاشـق، إذ يفتـك به كفتـك الأسـد المدافع عن جـرْوِهِ!

وفي بعض الأحيان يحذف الشـاعر أداة التشـبيه نفسه من شدة الشـبه الذي يتخيله بين الطرفين، فيكون المشبه هو المشـبه به عينه!.

ج- التشبيه المؤكد:

والمؤكـد هو الـذي حذفت فيـه أداة التشـبيه [24]، كما يقول هـارون وهو يمـدح الزعيم الفـلاني المدعـو «بِلُّو»:

هو الْوَبْلُ فِي الْمَعنَى فوافَقَ لفْظَهُ

فجاءَ على وِفْقِ اتِّفاقِهِما البَلُّ

فبإيحاء بديع، واسـتدعاء دلالي لغوي يشبهه بـ«الوبْل» معنى ولظفـا، فمنهما «البَـلُّ» معا، والهطـول، كناية عن مدى جـوده، وقد حذف أداة التشـبيه من شـدة التشـابه الكبير الذي يعتقده بين «الوابل» و«بلُّو»!، ومثله تشـبيه قـوم الممـدوح بـ«الأقمـار» والنجوم» لاشـتراكهم معها في «إنـارة الطريق»، و«اهتـداء الناس» بنورهـم، كما في قول أعالي اليماني:

وبِصحبِهِ فِي كلِّ خَيْرٍ يَهْتَدى

مَا فيهِمُ إلاَّ أبَرُّ مُوانِسِ

أَقْمارُ لَيْلِ جَهالَةٍ ونُجومُها

مِنْ هاشِمٍ أوْ خَزْرَجِيٍّ كَائِسِ

ويبلـغ التشـبيه ذروتـه تارة حـين يحذف كل مـن أداة التشـبيه، ووجه الشـبيه، فيحتـد إيهام أن المشـبه به هو عين المشـبه، ولذلـك يسـميه البلاغيون:

د- التشبيه البليغ:

يعرفونـه بأنه ما حذفـت فيه أداة التشـبيه ووجه الشـبه معـا [25]، كمـا في المثـال السـابق، وفي قـول الشـاعر المُرْتَضى:

هُوالقَمَرُ المنيرُومَن إذَا مَا

كَسَا الغَيْمُ السّمَاالظّلْمَا أنَارَا

فهـو يجعلـه قمـرا مباشـرة دون تحديد وجه الشـبه بصـورة مشـتركة، وإن شـرح الأمـر في الشـطر الثـاني بطريقـة اسـتئنافية، كمـا أنـه لم يصـرح بـأي أداة من أدوات التشـبيه.

و- التشبيه الضمني

لأنـه الذي يرد ضمنـا، من غير أن يصـرح به من خلال الطـرق المعهـودة [26]، فيترك أمـر عقد التشـبيه للقارئ نفسـه، وهدفه غالبـا توضيح أن الصفـة المثبتة ممكنة، وكأنه «حجة بلاغية»!، ومثاله في الشـعر السـوكي قول أحمد الإمـام محمد إكنن:

لَا تُنْكِرُوا دَمْعَ الْمُحِبِّ إذَا انْهَمَى

لَا غَرْوَ إنْ جَادَ السَّحَابُ بِقَطْرِهِ

فهناك قضيتـان في شـطري البيـت، الأولى: «انهمار دمـوع المحـب»، وتـم إيـراد الثانيـة «جـود السـحاب بقطـره»، باعتبارهـا حجـة علـى إمكانيـة الأولى، فكأنه قال: «دمـع المحب ينهمي كما يجود السـحاب بقطره»!، لكن عـدل عن ذلـك الأسـلوب الصريح في التشـبيه إلى طريقـة تشـبيهية أخـرى ضمنا! ومـن صـوره الجميلة قـول الشـيخ ذو الكفل:

لا تُنْكِرُوا شَرَفِي عَلَى بُلَغَائِهِمْ

عَلَتِ الصُّدُورُ وَفَوْقَهُنَّ الْهَامُ

فيريـد أن يقـول: «كمـا لا يسـتغرب أن الصـدور عاليـة، ومـع ذلـك فوقهـن الهـام، فكذلـك لا ينبغـي اسـتنكار تفوقـه علـى البلغـاء رغـم بلاغتهـم»، فهو تشـبيه مركب ضمنـا!، فهو يشـبه نفسـه بـ«الهام»، والبلغاء بـ«الصدور»، وهو نفسـه يقول في رثاء الشـيخ حمَّـادو، متحدثا عن كونه لـم تتغير مكانتـه بعد الموت، فهو يـكاد يـزداد علـوا، وسـموّاً في لحدِهِ:

لَا تَعْجَبُوا أنْ غَلَا فِي اللَّحْدِ جَوْهَرُه

فَلَمْ تَرَوْا جَوْهَراً يَغْلُو كَمَكْنُونِ [27]

فكما أن أغلـى الجواهر هي المكنونة، فكذلك الشـيخ بعـد اللحد أيضا غـال معناه، وجوهـره! فقيمته المعنوية الروحانية لـم تتأثر بالموت!

وهكـذا ظـل السـوكيون يبدعـون الصـور البيانية مسـتخدمين آليـة التشـبيه بأنواعـه المختلفـة، وتلك نماذج سـريعة للنوع الأول القريب من «التشـبيه»، وها هو القسـم الثـاني الذي يحتـاج إلى تأول، واسـتخدام نظر لـدى الجرجاني.

1 – 2 – صورة من النوع الثاني: التمثيل:

فقد تقـدم تعريـف كلا النوعين، ويبقـى التذكير بأن هذا النوع أشـد عمقا، وأكـبر تأثيرا في التصويـر، باعتراف النقاد القـدامى، ولذلك خصوه باسـم «التمثيل»، وحده رغـم أن الصور السـالفة لا تخلو مـن البعـد التصويري، التمثيلي، نقرأ هذه الصورة المدهشـة بواسـطة التشبيه التمثيلي لمحمدو يوسـف في وصـف روضة:

كأنَّ ضاحيَ حصْباها إذا انحسرتْ

خيطانُ عوْسَجِها عن شمسِ ضاحِيَتِهْ [28]

دُرٌّ تناثرُ أو لولٌ منضدةٌ

من لولِ لا فظةٍ أو من زبرجدتِهْ

فوجـه الشـبه بـين حصبـا الروضـة، ورمالهـا في جنباتهـا، وبين الـدر المتناثر ليـس مفردا، بـل هي صورة مشـبهة بصـورة!، فهنـاك صـورة الرمـل المتناثر جنب الروضة تحت أنوار الشـمس، شـبهت صـورة درًّ تنَاثَرَ، أو لآلئ منضـدة، منظمة!

ومـن الصـور الرائعـة في هـذا التشـبيه قـول أحمد مـوسى وهـو يشـبه ناقتـه في سـرعتها بـ«نعـام» تذكَر بيضـه، فأصبـح يعـدو مثـل الريح!:

فكأنها هَيْقٌ تذَكَّرَ بَيْضَه

فَعَدَى يَعُودُ لهُ كَمَرٍّ شَمالِ

وبجانبه نـوع آخر من التشـبيهات المعقـدة، والمركبة أكثر، هو نوع يجمع بين التشـبيه العـادي، والتمثيلي، كما يحمل عنصـر المفاجأة الأسـلوبية، عـن طريـق المقارنة، ويسمى:

1 – 3 – التشبيه الدائري:

ويعرفـه أحـد الباحثين: بأنه المشـابهة الـتي يحدثها الشـاعر بـين شـيئين أو أشـياء في تركيب فاتحتـه نفي بحرف «مـا»، وخاتمتـه إثبات بحـرف «الباء»، واسـم التفضيـل الذي علـى وزن «أفعل» [29]، وهـو من آليات التصويـر الفـني القديمـة، الـتي تجمـع بـين جماليـة البديـع، وقوة البيـان، حيث يتمكن الشـاعر من رسـم صـورة بليغـة، في منتهـى الإقنـاع والتأثير ثـم يفاجئنا بأنها أقـل مكانة، أو مثـل الصورة التي يتحـدث عنها، في مقارنة شـديدة بين المشـبه، والمشـبه به، حيث يكشـف الشـاعر عن مسـاواة حقيقية بـين طرفي التشـبيه، إن لـم يكن المشـبه أصلا أقـوى في وجه الشـبه، ويتنافس الشـعراء في ذلـك التركيـب، هـا هـو الشـيخ الخضـرْ متحدثـا عن وجده، وشـوقه:

فمَا أبُو وَاحِدٍ حَانٍ أُتِيحَ لَهُ

أنْ حَانَ فِي غُلَوَاءِ اللّهْوِ وَاحِدُهُ

فظَلَّ يَشْرُطُ بِالْمِشْرَاطِ لَمَّتَهُ

ويَلْطِمُ الخَدَّ حتّى كَلَّ سَاعِدُهُ

يَوْماً بِأَحْزَنَ مِن وَلْهَانَ أَخْبَرَه

وَشْكُ الصَّرِيمَةِ أَنَّ الْوَجْدَ فَائِدُهُ [30]

وأبدع من هـذه الصـورة تصويره لجلالة ذكـر أخيه، وحبيبـه محمود محمـد الصالح في بعـض إخوانياته:

وَمَا الضَّحْكُ الْمَاذِيُّ دَارَتْ كُؤُوسُهُ

علَى الرَّاحِ واحْلَوْلَى لِبَكْرٍ ومَالِكِ [31]

وَلا خَمْرَةٌ مِنْ خَمْرِ عَانَةَ زُوِّجَتْ

بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ صَدَّاءَ عَاتِكِ [32]

بِأَعْذَبَ فِي الْأَفْوَاهِ مِن ذِكْرِه، وَلا

رُضَابِ مَهَاةٍ مِن مَهَا الأُنْسِ فَالِكِ

فالشـاعر في هـذه الأبيات الثلاثة رسـم ثـلاث صور (المشـبه به) هي:

عسـل ماذي، ممزوجا بالـراح، وصار حلـوا باعتراف قبيلـتي بكـر ومالـك المعروفتـين بخبرتهمـا الطويلة في العسل.

خمرة مـن خمـر «عانة» وهـي جهة أخـرى خبيرة في صنـع الخمـر، ويوثق بمنتوجها السـلافي، وتلـك الخمرة مزجت بماء صـداء ...

رضاب فتاة جميلة، فالك، مثل بقر الوحش.

هـذه أقـوى نمـاذج الحلاوة الـتي تخلـب الألباب، وتسـكر أولي النهـى ثـم يؤكـد الشـاعر أن هـذه «المسـكرات» ليسـت بأعـذب في الأفـواه مـن ذكـر «محمـود»!!


(2)

فهـو إبـداع في التصويـر، وتقريب كبير للصـورة، عبر تشـبيه ضمني، بأسـلوب مقارنـة ومفاجأة!

وبهـذا تتبـين معالـم التصويـر والرسـم علـى يـد الفنانين من شـعراء «اسُّـوكْ» بواسـطة «التشـبيه»، مسـتخدمين سـائر الأسـاليب التشـبيهية المعروفة في الشـعر العربي القديم، وليسـت التشـبيهات أكبر لديهم مـن «الاسـتعارة» الـتي يعتبرهـا البلاغيـون أبـدع من ا لتشبيه .

2 – الاستعارة:

الاسـتعارة: مجاز علاقته المشـابهة، أو بعبـارة أخرى: تشـبيه حذف منه أحـد طرفيه (المشـبه أو المشبه به) [33]، والاسـتعارة أقـوى أدوات التصويـر، حيـث يظهـر المصـوَّر متشـابها، مختلطـا بـ«المشـبه بـه»، وكأنه هو أو أعلـى منـه في خصوصيته المعنيـة، وتـزدان القصائد السـوكية كثيرا بهذا الأسـلوب العربي المبـين، وفيما يلي نماذج مختـارة لروعتها:

2 – 1 – نموذج 1:

يتحـدث حمَّدا محمد حادي عـن دعوته عليه الصلاة والسلام:

تنَفَّسَتْ فِي دَيَاجِي الجَهْلِ دَعْوَتُه

صُبْحاً مَبَادِيه تَدْثِيرٌ وتزْمِيلُ

فَدَوَّخَ الغَيَّ فِي أَيَّامِ عِزَّتِه

إذْ تُعْرَفُ اللاَّتُ والإيمانُ مجهُولُ

في تلميـح خفـي إلى الآيـة الكريمـة ﴿والصبْـحِ إذا تنفَّـسَ﴾ ﴿سـورة التكوير، آيـة 18﴾، يشـبه «دعوته» عليه السـلام بـ«فجْرٍ» أو بـ«نور» تَنَفَّس بـ«الصبح» بين «ظلمـات الجهل»، فانزاحت، واسـتحالت إلى أنوار عمّت الكـون كلـه، وكانت الصـورة هنـا مركبة من اسـتعارات متنوعـة، من اسـتعارة مكنيـة إذا أجريـت في «الدعوة» أو «تبعيـة تصريحيـة» إن أجريت في «تنفسـت»، مرورا بـ«دياجي الجهل»، وهي اسـتعارة تصريحية مجردة، على أن الصورة القويـة المدوِّية تأتي مع البيـت التالي، حيث يظهر «الغـيّ» متأثرا بفعـل هذه «الدعـوة»، واختار الشـاعر كلمـة «دَوَّخ» تعبيرا عن حالة الهزيمـة النكراء التي لحقت بـ«الضلال»، بعدمـا كان في «عزٍّ وقوة»، فهذه الاسـتعارة المزدوجة، والمزاوجة مع «مقابلات» تحدد.بشـكل حاسـم. فترتين زمنيتين تاريخيتين تمت الإشـارة إيحاء إلى انتمائهما الزماني باسـتخدام كلمة «الدياجي» والصبح» و«الأيام»، والحال أن المقصـود تصوير:

ما قبل الدعوة المحمدية	ما بعد الدعوة المحمدية
سيادة ليل الجهل	انتشار صبح الدعوة
عزة الغي والضلال	انهزام الضلال والباطل
تعرف اللات، ويجهل الإيمان	تكسر اللات، ويعرف الإيمان

وبضدهـا تتمـيز الأشـياء، فقـد تمكن الشـاعر حقا من رسـم الصورتـين المتقابلتـين أعلاه، عبر اسـتعارات بد يعة .

2 – 2 – نموذج 2:

يقول هارون محمد مفتخرا بقومه السوكيين:

ففاضَ عليهمْ علمُ موهبةٍ علَى

علومِ اكتسابٍ كلُّ أمرِهمُ يعلُو

إذا ما تصدَّى المرأُ للغَضِّ مِنهمُ

تموجُ قوامسُ يُحسُّ لها زجلُ

فقد استعار كلمة «فاض» لوجود «العلم الموهبي» مع «العلوم المكتسبة» فيهم، بجامع الانتشار، عن طريق الاستعارة التبعية، وللفظة «فاض» دلالة بيانية شديدة هنا فهم في «فيض معرفي وعرفاني»، فعلومهم فائضة!، لذلك ستأتي الاستعارة الأخرى معقولة، ومناسبة قد هيئت لها الأجواء في البيت الثاني عبر كلمة «القوامس»!، فقد استعار ل«القوامس» اللغوية معناها اللغوي الأصلي «البحار»، بتورية واستعارة معا، ويذكر شيء من لوازم البحار: لفظة (تموج)، وهي ردة الفعل التي تأتي تلقائيا كلما حاول أي إنسان أن يسيء إلى «آل اسوُّكْ»، وهو تعبير في النهاية كناية بليغة عن شدة علاقتهم الوطيدة مع اللغة العربية، التي كني عنها ب«القوامس»!، فهي تدافع عنهم مباشرة!

2 – 3 – نموذج 3

يقول ذو الكفل محمد: من قصيدة في رثاء سيدي محمد باي الكنتي، فيمدحه قائلا:

ويُنْبِتُ فِي أَرْضِ الْقُلُوبِ إِنَابَةً

فتَحْيَى كَمَا يُحْيِي مُوَاتَ السَّفَا القَطْرُ

عبر كلمات استعارية فاتنة فنيا صوَّر ذو الكفل أفعال الشيخ المتوفى، بأفعال مجازية في أرض مبتكرة (أرض القلوب)!: (إنبات الإنابة)، (حياة القلوب بالشيخ)، فاللافت للنظر هنا تصريحه في النهاية بالمشبه به، بعدما أخفاه، فأنهى البيت بالتشبيه الذي أضمرَهُ، مؤكدا بذلك قوة الشبه بين أثر الشيخ في القلوب، وأثر المطر في الأرض.

كناية عن مدى تقواه، وعظمة كرامته، ومقدار تربيته لمريديه، والناس أجمعين، و«الكناية» إحدى الأساليب التصويرية التقليدية للشعر العربي، واستثمرها السوكيون في رسم الصور الفنية الجميلة.

3 – الكناية:

الكناية كما يعرفها القزويني نقلا عن السكاكي: (لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه)[34]، وهي من ألطف أساليب البلاغة باتفاق أهل الفن[35]، وممن يستخدمون في صورهم هذا التمثيل الشيخ الخَضرْ كقوله في إحدى إخوانياته إلى محمود محمد الصالحْ:

وذُو بُرْمَةٍ رَحْرَاحَةِ الْقَعْرِ لَمْ تَزَلْ

تَفُورُ بِلُحْمَانِ النِّيَاقِ الضَّنَائِكِ[36]

فيمدحه بأنه صاحب قدر واسعة القاع، والقعر، وعادتها أن تفور بلحوم النوق العظام، فالمقصود هنا هو لازم المعنى الذي هو «الكرم، وحسن الضيافة» كما يقولون: «كثير الرماد» للدلالة على نفس المعنى بواسطة الكناية، ويقول في بيت آخر يشكو الوجد والهيام:

وهَبَّ إعْصَارُ هَمٍّ فِي جَوَانِحِنَا

لَوْ هَبَّ فِي أَجَإٍ رُضَّتْ جَلَامِدُهُ

فمع الاستعارة الواضحة في «إعصار همٍّ» الذي هبَّ بقوة في جوانحه، والذي وصلت درجة قوته أنه لو دهم الجبل المعروف ب«أجَأ» لاندكَّ اندكاكاً، وذلك كناية عن شدة مكابدته للشوق، وتعرضه لرياحه العاتية، في تصوير مؤثر للمعاناة التي يخلفها الوجْدُ، وتباريحه.

وكما قال الشاعر محمد وتانا:

تَغْلِي مَرَاجِيلُ حَرْبٍ فِي صدورِهم

إنَّ المَرَاجِلَ يَصْلَوْنَ المَرَاجِيلا

فغليان المراجيل في صدورهم كناية عن شدة هيجانهم، وغضبهم المهلك للأعداء، فهم ينفثون النيران عليهم، ويصلى أعداؤهم بها.

بعد استعراض هذه الصور الجزئية انطلاقا من آليات التصوير التقليدية عند السوكيين، يجدر بنا الوقوف سريعا مع «الصور المركبة» في هذا المتن الغني بملامح الإبداع.

نماذج من الصور الشعرية المركبة

لتحليل هذه المحور اخترت أربع نماذج مختلفة: صورة طبيعية، وأخرى بدوية، وثالثة صورة المرأة لديهم ونختم الكلام بصورة حضارية.

صورة طبيعية: الروضة [37]:

يقـول الشـاعر محمَّـدو يوسـف واصفـا روضة من محـض خيالـه المتدفق:

في روضةٍ قد زهتْ أنوارُها ونمتْ
أزهارُها وحكتْ مسكًا بأصورتِهْ
فيحاءَ طيبةِ الأنفاسِ قنّعَهَا
فصلُ الربيعِ قناعًا من سفرْجلتِهْ [38]
مخضرَةٌ طالما احمرّتْ شقائقُها
وافترّ نُوارُها في وجهِ نَرْجِسِتِهْ [39]
والنخلُ ما بيْن باسقٍ مُهدّبةٍ
صنوا مُهلبةٍ قَنوَا مهدلتِهْ [40]
وكارعٍ أثّةٍ قيدًا مُوبرةٍ
أبْرًا موكتةٍ بُسْرًا مُكَمّمَتِهْ [41]
يشدو بها بينَ جناتٍ مزخرفةٍ
ما بينَ أودعَ غريدٍ وعِكْرِمتِهْ
كأنّ ضاحيَ حَصْباها إذا انحسرتْ
خيطانُ عوْسَجِها عن شمسِ ضاحِيَتِهْ [42]
دُرٌ تَناثرُ أو لولٌ منضدةٌ
من لولٍ لافطةٍ أو من زبرجدتِهْ
يبيتُ كلُ مُلِثٍ وادقٍ زجِلٍ
يَشي فينشرُ عنها الريْطَ من شيَتِهْ [43]
تنتابُ سقفَ السماءِ الأيكُ تحسبُنَا
بحافةِ الروضِ ضربًا من بنفسجتِهْ [44]
ترى الغصونَ نشاوى من نداوتِها
يُراودُ الغصنُ غصنًا من مُعانقَتِهْ
يَدبُ فيه من الأعلى لسافلةٍ
ماءُ النعيمِ ومِن سُفلى لعاليتِهْ
كالروحِ في الجسمِ أو كالراحِ يُحسبُ في
لا شيءَ متقدًا في كفِ ساقيتِهْ
تخالُ سقفَ السماءَ الماءِ مُنبسطًا
من تحتِ ذا السقفِ ممهودًا لأنديتِهْ [45]
وتحسبُ الشهبَ سُحباً والسما لججَا
والطيرُ غاصةً مصرِ فوقَ مسبحتِهْ
ترى بهِ تُحَفَ التُفاحِ ناميةً
والسوسنُ الغضُ منبثًا بحافيتِهْ

يسـتحضر محمـدو في رسـمه الفاتن لهـذه الصورة جميـع «المكونات السـاحرة» لسـائر الحـواس، ويبدع لكل حاسـة صورة خاصة بها، فأحضر الألـوان، والرائحة، والغنـاء، والنعومـة، ليشـبع «العين»، بتلـك (الأزهار) الزاهيـة، مـع (أنوارهـا) الزاهـرة، وخضرتهـا، واحمـرار شـقائقها، ويغرق «الأنـف» بطيب (أنفاسـها الندية)، ويفـتن «الأذن»، بذلـك (الغريـد) الـذي يسـجع بين جناتهـا، ويـوحي إلى مبادلـة الأغـاني بـين «الغريـد» و«عكرمتـه»!، لمزيد من حفلة الموسـيقى المشـركة، ولا يفوتـه بعد «اللمس» الذي سـيتمناه «اليـد» حين يرى صـورة (الغصـون الناعمـة) التي بلغـت من النـداوة أن يسـحر الغصن غصنا، فيراوده، ويتمـنى معانقته!!، كما لا ينـسى حتى بعد الـذوق المـادي، ليثير شـهية «الفم» حـين يقدم لـه صـورة تفصيلـة عـن (النخل الباسـق، وغيره)، وصـورة (تحف التفـاح النامية) مع (السوسـن الغـض) آخـر المقطع، ثم يجعـل (الوادق/المطـر) يبيت عليها بقطراتـه فتبقى نـداوة غصونها، ونضـارة أزهارها علـى الدوام.

تتكـرر «الصـورة الملونـة» أكـثر مـن مـرة، لأهمية «العـين» لـدى الشـاعر، فمـع تصويـر «الأنـوار» و«الأزهـار» في المقدمـة يعود الشـاعر إلى حاسـة النظر مرة أخـرى ناثرا لها علـى جنبات الروضة رمـلا من «الدر المنثـور»! لا مـن الـتراب، كما يدمـج نفسـه وأصحابه داخل شاشـة الصـورة الكليـة للروضة، فهـم عن كثب يبـدون (ضربا من ورودهـا / بنفسـجها)! في حالة توحد صوفي، وشـعري، والواقع أن الصـورة في النهاية تتوحد مع جمـا ل الكون كله، إذ إنك ستحسـب (سـقف السـماء) واقعا تحـت (مـاء الروضـة)، وتنعكس صورة السـماء على السـطح وكأنهـا (لجج البحـر)، وتبصـر (النجوم) مختلطة (بالطيور) في سـباحة عجيبة وسـط الروضة!.

إنهـا لوحـة فنان بـارع يتقـن صنـع الصـور الملونة، والشـهية، والمقـروءة، كمـا يتقـن تركيبهـا في صـورة فسيفسـائية واحدة، لا يملك الفنان المبدع نفسـه خيارا سـوى الانغماس فيهـا، والتوحد معها هـو وجمال الكون

كلـه في النهاية، لحظة شـعرية شـعورية غارقـة في فهم وتصويـر الجمـال الطبيعي.

والعجـب أن يبدع هـذه اللوحة الفنية شـاعر عاش، وتـوفي في الصحراء الكـبرى، وله في مجـال التصوير باللغة العربيـة هناك زمـلاء، فلنختر نموذجا آخـر أصيلا، ينتمي للبداوة، وعناصرها، «صـورة الناقة».

صورة الناقة:

يقول الشيخ محمود محمد الصالح:

وإلا فَبالنُّجْبِ العِتاقِ تَخالُها

إذا جُلْنَ شَوْطاً مِن ذواتِ الوكائِك [46]

رواتِكَ ما أبْصرْتَ شخصاً أمَامَها

فَسَلْعَمْتَ إلا وَهوَ خَلْفَ الرَّوَاتِكِ [47]

مِن النّوقِ إلا أنَّ أقْصى رواحِها

مسافةَ شهرٍ والفتى غيرُ نَاهِكِ

تخوِّنها الإسآدُ حتى أصارَها

حَنايَا لها مِنَّا سِهَامُ الفَوَاتِكِ

حَنايا تَرى بَحْرَ السَّرابِ شَرابَها

وتحسبُ سوقَ البيدِ سَفَّ الأرَائِكِ

وقدْ أخذتْ مِنَّا ومنها السُّرى فما

تَرى غَيْرَ نِضْوٍ فَوقَ نِضْوِ الحَوارِكِ [48]

يتحدث قبل البيت الأول عن وسـائل النقل السريعة التي توصلـه ظعائن الأحبـة، ووصف الفـرس، ثم انتقل إلى الخيـار التالي وهي «النـوق»، التي اختـار لها صفتين أساسـيتين: (النجـب / العتـاق)، النجابـة، والعتق، ثم إنهـا تصـدر هديـرا كهديـر الحمام عنـد قطع الشـوط الأول، ممـا يعني تجدد نشـاطها، واسـتعدادها للشـوط الثاني، فبعد تحديـد الصفات الثـلاث الأولى: «النجابة / العتـق / النشـاط»، تأتي الصفـة المركزية للناقـة، ولأية وسـيلة نقل، وهي (السرعة)، إنها سـرعة خيالية، تتحدد بمفردة أصيلـة في معجم «الناقة»، وهـي (رواتك)، لكن التعبـير البالـغ عن السـرعة هو الـذي تجسـده الصورة المفصلـة، (مـا أبصرتَ شـخصا أمامهـا وسـلمعتَ إلا وهو خلـف الرواتك)!، سـرعة لا تقـاس إلا بطرفة عين، فكل مـا تره أمامـك أيا كان شـخصه فلا تسـلم عليه إلا ورأيته في الحـال وراءك!، فلا يسـتغرب أن يقدر (رواحها الواحد) بـ (مسـافة شـهر)، لكنها ممـيزة بمعجزة، هي (توفير الراحة) رغم تلك السـرعة العجيبة، كما تشـرحه تتمة البيـت (والفتى غـير ناهك).

ومـع ذلك كلـه انطلاقا من مبـدأ التوحد السـابق في الصـورة الأولى لمحمدو يهيـم محمودْ في تصويـره لنوقه، والتعبير عن طـول الرحلة، وكأنه أشـفق عليها في لحظة شـعرية مؤقتـة!، مـن شـدة ما أنهكـتْ بـ (السـرى) هم أيضـا أنهكـوا، وأخـذ منهم السـفر جميعـا، بحيث يندمجـون هـم أيضا مع صـورة (النـوق)، فيحدث نوع مـن التماهـي، والتماثـل في كل شيء حتى إنـك لن تفرق بين «الراكـب» و«المركـوب»، فلـن ترى (غـير نِضْوٍ) فـوق (نِضْوٍ)!

من عالم الإنس: صورة المرأة:

رغـم النزعة الدينية الصوفية المسـيطرة على المجتمع السـوكي، ورغـم أن الشـعراء هناك هـم العلمـاء، رغم ذلـك كله أبت التقاليد الشـعرية إلا أن يبيحوا لأنفسـهم هـذا النوع من القـول بالشـعر، ولذلك نلاحـظ أنهم ـ في النسـيب ـ لا يتورعون عـن «التصوير الحـسي»، للمرأة، وإن كانـوا لا يصرحون بـ«الممارسـات المحظـورة» نهائيا، وإن وصـف بعضهم مـدى افتتانـه بجمال «المعشـوقة الافتراضيـة» تلـك، فهو يبقى على كل حـال غزل عفيف في مصطلـح النقـاد، ويهمنـا هنـا شـرح الصـورة الـتي يرسـمون بها المـرأة، ولعل النمـوذج الآتي للشـيخ الحاجْ محمـد أحمد مـن أهم النمـاذج المعبرة عن الشـكل العام لصـورة المرأة بين شـعراء كلْ اسُّـوكْ:

مَهَاةٌ لَهَا جِيدُ الْمَهَاةِ، وحَاجِبٌ

كَنُونٍ، وفَوْقَ نُونِهِ غُرَّةُ البَدْرِ [49]

وطَرْفٌ سَقِيمٌ كالسِّنَانِ لِعَاشِقٍ

لَہُ فَتَكَاتٌ كَالْهِزَبْرِ أَبِي أَجْرِ [50]

وفَرْعٌ أَثِيثٌ فَاحِمٌ مُتَرَاسِلٌ

كَأَنَّ الدُّجَى تَكْسُوهُ بُرْداً إلى الفَجْرِ [51]

وثَغْرٌ شَتِيتٌ أَشْنَبٌ إنْ لَمَحْتَہُ

حَسِبْتَ وَمِيضَ الْبَرْقِ مِنْ ذَلِكَ الثَّغْرِ [52]

ومَا الشَّهْدُ إلا رِيقَةٌ مِن لَثَاتِهَا

ومَا الْمِسْكُ إلَّا مِنْ مَعَاطِسِهَا يَجْرِي [53]

مُنَعَّمَةٌ يَحْكِي الحَرِيرُ أَدِيمَهَا



(3)

وكَمْ أثَّرتْ في كَشْحِهَا مِشْيَةُ الذَّرِّ [54]

تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الْمَهَا حُلَّةَ الْبَهَا

وسَلْبَ النُّهَى وأنّهَا رَبَّةُ الخِدْرِ [55]

تَرَى زُمَرَ العُشَّاقِ صَرْعَى بِبَابِهَا

كأنَّهُمْ صَرْعَى الْكُمَيْتِ مِنَ السُّكْرِ [56]

صورة المرأة هنا حسية كلها تقريبا، فقد عمد الشاعر إلى رسمها من «العنق» نازلا إلى «الكشح»!، فيجسد جمالها عبر كتلة من التشبيهات، فكل جزء من أجزائها المثيرة يقارن بصورة «أمر آخر» تبينُ وجه الشبه القوي بين طرفي التشبيه، وأغلب التشبيهات الواردة هي ذاتها التشبيهات التقليدية السائدة في الشعر العربي القديم، و يبدأ رسم ملامح «المرأة» بهذا التشبيه التقليدي وهو تشبيه «المرأة» بـ«المهاة» بقر الوحش، مع احتمال أن تكون كلمة (مهاة) الأولى بمعنى الشمس، أي: هي في الحسن مثل شمس، لها جيد كجيد بقر الوحش، وأهم مظهر يثير شعراء الجاهلية هنا هو (العنق / الجيد)، وطول «العنق» بحد ذاته يعتبر مدخلا شيقا إلى «عالم المرأة»، ثم (الوجه) الذي انتقى الشاعر منه الجوانب «اللامعة» في نظره، وأولها (الحاجب)، فهو مقوس كـ«النون» في الخط العربي، ثم «لمعان (الجبهة) وصفاءها حتى كأنها (غرة البدر)، وثالث المكونات المركزية في الوجه هو (الطرف)، وإن كان الطرف بحد ذاته يكتسي أهمية عظيمة في جمال المرأة إلا أنه يشير من خلاله إلى (العين) كاملة، من باب إطلاق الجزء، وإرادة الكل، فهو (سقيم)، ورمحٌ فاتك بالعشاق، مثل الأسد تماما رغم سقمه!، فيرسم الشاعر فوق تلك الغرة البهيجة، المستنيرة صورة بديعة لـ«الشعر»، الفاحم المتراسل، فيحكي ذلك المظهر منظرا «ليليا» تلمح في نهايته «فجراً» قائماً، مستخدما تشبيها مركبا جليلا، إذ شبه سواد الشعر بدجى الليل، وبياض الوجه بالفجر، فجعل الليل والنهار عاكفين معا في آن واحد!.

ومن تلك الصورة الملونة بالأبيض، والأسود ينتقل إلى صورة ذوقية عذبة، تجسد جمال (الثغر) المفلج، الأشنب، الذي يشبه لمعان أسنانه (وميض البرق)، وبتشبيه مقلوب يصف عذوبة (الريق)، ونكهة (معاطسها) فالأول يستمد منه الشهد حلاوته، و(شذا المسك) يضوع من معاطسها لا غير!

ثم ينزل الرسم الفني إلى (الجسم) عموما فينحت له صورا، تحكي نعومته، فأديمها يحكيه (الحرير) في اللطف، واللين، بعدها تأتي المفاجأة الأسلوبية، فتلك (المهاة) الموصوفة بهذه الأوصاف تتميز عن بقية «المها» بعدة مميزات أهمها ثلاثة: مادية: (حلة البهاء)، وفعلية: (سلب العقول)، وأخلاقية: (ربة الخدر) أي مصونة، متسترة، ليست ساقطة، ولا متبرجة في الشوارع!.

تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الْمَهَا حُلَّةَ الْبَهَا

وسَلْبَ النُّهَى وأنّهَا رَبَّةُ الخِدْرِ

لذلــك فهــي صومعــة، وأيقونة، وشــمس في الخدر، تتــوالى عليهــا زمــر العشــاق الذيــن ترديهم بســحرها المــادي، والمعنــوي، وتفعــل بهــم مــا تصنــع الخمــر بشــاربيها لــولا أنهــا تفتــك بهــم عــن طريــق (طرفها الســقيم)!.

ونلحظ أنــه فصَّل في الأوصــاف الحســية، وأجملَ في الجوانــب المعنوية، مكتفيا ب «الســتر» الــذي كنى عنه ب (ربــة الخــدر)، فهي تبقــى دومــا تلك الشــمس التي تغــري الناظريــن، ولا يقربــون منهــا، ولذلك فالشــاعر نفســه ليس مجرد رســام بعيد عــن الدخــول في الصورة كعاشــقٍ مســتهام، فقــد اســتهل المقطع بعشــق وصل الاعتراف بأنه (حكــم قضائي) من (قــاضي الوجد)، فهي تشــغل فكــره، وتملأ صــدره، وهواهــا مثــل (الجمر) في جوانحه:

لَمَغْنَاكِ فِي فِكْرِي، وَمَغْنَاكِ فِي صَدْرِي
وسِرُّ هَوَاكِ فِي الجَوَانحِ كالجَمْرِ [57]
قَضَى لِيَ قَاضِي الْوَجْدِ أَنِّي مُتَيَّمٌ
فَلِلْغَرْبِ إِرْسَالُ الغُرُوبِ إِلَى النَّحْرِ [58]

وهذا النموذج هو ملخص الصورة الشــعرية للمرأة في الشــعر الســوكي، إلا أنهم في بعض الأحيان ينطلقون من أوصــاف «المذكر» إذا بدأ التشــبيه بـ«الظبي»، ويتفاوت تصويــر غرامهم بعد ذلــك ما بين ملمــح، ومؤكد للهوى، والهيام مثــل المقطع التالي للشــيخ عبد القادر:

ظَبْيٌ أَقَامَ الْحُسْنُ فِي أُمَّاتِهِ
مَا جَازَهَا إِلَّا إِلَى عَمَّاتِهِ
فَانْشَقَّتِ الأَصْدَافُ [59] أَصْدَافُ الْبَهَا
عَنْهُ فَضَاعَ الدُّرُّ بَعْدَ نَشَاتِهِ
مَا إِنْ تَرَى خَمْراً كَخَمْرِ رُضَابِهِ
كَلَّا، وَلَا تَمْراً كَتَمْرِ لِثَاتِهِ
سِيَّانِ دُرِّيُّ الْعُقُودِ وَثَغْرُهُ
فِي النَّظْمِ، لَا فِي كُلِّ مَاهِيَّاتِهِ
كَالْغُصْنِ قَدّاً [60]، كَالْغَزَالِ تَلَفُّتاً
كَالْبَرْقِ فِي الظَّلْمَاءِ فِي بَسَمَاتِهِ
وَيُرِيكَ مُحْمَرَّ الشَّقِيقِ إِذَا بَدَا
قَبَسٌ [61] تَوَقَّدَ مِنْ عَلَى وَجَنَاتِهِ
السِّحْرُ مِنْ كَلِمَاتِهِ، وَالْعُودُ مِنْ
نَغَمَاتِهِ، وَالْمِسْكُ مِنْ نَفَحَاتِهِ
وَالْقَوْسُ مِنْ نُونَاتِهِ، وَاللَّيْلُ مِنْ
حَدَقَاتِهِ، وَالْحُورُ مِنْ أَخَوَاتِهِ

بعــد هذه التجســيد الفاتــن للجمال يعــترف بالهوى صراحة:

وَدَعَا الْهَوَى قَلْبِي إِلَيْهِ فَمَا انْدَعَى
فِي الْحَالِ وَالْآتِي لِغَيْرِ دُعَاتِهِ
يُصْمِيكَ قَبْلَ الرَّمْيِ، إِلَّا أَنَّهُ
بِلِحَاظِهِ يُصْمِيكَ لَا بِقَنَاتِهِ
فَاعْجَبْ لَهُ يُدْمِي الْقُلُوبَ وَلَمْ يَكُنْ
إِدْمَاؤُهُ الْأَجْسَادَ مِنْ آفَاتِهِ
يَسْطُو عَلَى رُوحِي عَلَى كَلَفِي بِهِ
رُوحِي الْفِدَاءُ لِرُوحِهِ وَلِذَاتِهِ
فَصَرِيعُ كَاسَاتِ الْغَرَامِ حَيَاتُهُ
كَمَمَاتِهِ، وَمَمَاتُهُ كَحَيَاتِهِ

ونختم المبحث بصــورة حضارية، للمســتحدثات التي شــاهدها الصحراويون، وأثارت فضولهم الشــعري مع أن شــعرهم لم يتعوَّد الخروج من الموضوعــات التقليدية:

صورة حضارية: الطائرة:

لــم يعــن الشــعر الســوكي لحــد الآن بالنظــر إلى العالــم الحديث، ومعالمــه المتنوعة، فيقل جــدا تناولهم للموضوعــات الجديــدة، ولكن بمناســبة إثارة مســألة فقهيــة ســبق الحديــث عنهــا حــول «الحــج علــى الطائــرة» اضطــر بعضهم إلى «إبــداع تصويــر» مبتكر للطائرة، فهم تعــودوا إطلاق الأوصاف المعروفة شــعريا عــن الفــرس، أو الناقــة، وإن كان لهــم الفضــل في إعادة تركيبهــا بصيــغ جديدة، وهــو مــا لــم يكن مــع الطائرة، ولذا فقــد جــاءت أوصافهــم لهــذا «المعلــم الحضاري الجديــد» - جــاءت أوصافا فقــيرة، لكن اللوحــة التالية جسَّــد فيها الشــيخ الخضــرْ صــورة الطائرة كمــا رآها، وأعجــب بها، وقــد خلق أجمل صــورة شــعرية للطائرة، إذ شــبهها ب (ســمك يطير بأجنحة) فوق السحائب، أو (طــيرا بلا زغــب)! فهما صورتــان عجائبيتــان، أليقتان بــأن يشــبه بهما هــذا المخلــوق العجيــب الــذي يقطع

المسافات الجوية بشكل رهيب، فهي (صنعٌ) لا شك أنه من حاذق، ماهر في فنه، فيندهش الشاعر من تماسكها الشديد وكأنها (لوح) واحد، كما يضع لهيكلها العام صورة أخرى تنبئ عن العلو، والفخامة، مع القوة، فهي (صورة الهضاب)، ويؤكد الشاعر أنه سبَرَها جيدا، وتجوّل فيها ولم يجد لها عيبا سوى ذلك (الارتجاج / الاهتزاز) الذي يشتد عند الهبوط، أو (اللهب) الشديد الذي يتخيله الشاعر وإن لم يره، ولكن يسمع (ضجيجه)، وما سوى ذلك كله فراحة كبيرة، على (كراسٍ مصفّفةٍ):

ما تَنْقمونَ مِنَ الطَّيَّارِ إنَّ لَهُ
عندي مَحاسنَ تَرْبو عَنْ حَصَى الكُثُبِ
ظلٌّ ظليلُ كَراسٍ صُفِّفَتْ دَعَةً
نَوْماً على لَذَّةٍ في مَضْجَعٍ رحِبِ
واهاً لَهُ سَمَكاً يَعْلو بِأَجْنحَةٍ
فَوْقَ السحائِبِ أَوْ طَيْراً بِلا زَغَبِ
سَبرْتُها فإذا صُنْعٌ قد أَتْقَنَهُ
ذو فِطْنَةٍ حاذِقٍ ممَّا سِوى القُرَبِ
شَدَّ المسامِرَ سَدَّدَ المَنافِذَ عَنْ
تدقيقِ فكْرٍ فَلَمْ يَفْتَحْ سِوى ثُقَبِ
كَأَنَّ أَلْواحَهُ مِنْ شدِّ ما الْتَأَمَتْ
لَوْحٌ وتَحْسِبُها شُقَّتْ مِنَ الْهضُبِ
ما ثَمَّ مِنْ وَصْمةٍ الّا ارْتِجاجَتُها
عند الهبوطِ وإلّا ضَجَّةُ اللَّهَبِ

لعل فيما تقدم من القول إشارات تعد مدخلا مقتضبا إلى الشعر العربي عند الطوارق عامة، وقبائل كلْ اسّوكْ خاصّة، وتوضح كيف أحسنوا محاكاة الشعر العربي القديم، وتَبَيَّن جانبٌ من جوانب الخيال الصحراوي الأصيل، وكيف خلقوا صورا فنية شيقة بلغة لم يرضعوها!، مما يكشف قوة اهتمامهم باللسان العربي.

ولئن لم تستقص تلك الإشارات أبعاد الموضوع فيكفيها أن تُشوِّقَ القارئ العربي إلى ذلك المتن الأدبي، في صحرائنا، وتجدد التواصل الثقافي القديم بين العرب، والطوارق عموما، وبين المثقفين خصوصا.

الهوامش

1 ـ الطوارق: ذلك الشعب الأمازيغي العربي الملثم، الذي يقطن شمال مالي المعروف بـ"أزواد"، وجنوب الجزائر، والنيجر، ويوجد في ليبيا وبوركينا بنسبة أقل، ينظر للتفصيل: الطوارق الشعب والقضية، هاشم الألوسي.

* أما "كلْ اسوك" فإحدى أهم القبائل الطارقية المشتغلة بالتعلم، والتعليم، ومن الذين يرون أن أصولهم عربية وإن كانوا طوارق اللغة والثقافة، للتعرف عليهم ينظر كتاب المدارس الأدبية في صحراء الطوارق لمحمد أحمد الخرجي، ص 30. وكلْ اسّوكْ من أهم المبدعين في الشعر العربي بالصحراء الكبرى، ولذا سيركز البحث على نماذج من شعرهم فقط من خلال تناول "الصورة".

2 - هذا الشعر كله هو موضوع أطروحتي للدكتوراه التي تنتظر الان أن تناقش قريبا إن شاء الله.

* إضاءة: أختصر في ذكر المرجع على العنوان والمؤلف، والنماذج الشعرية مليئة بالغريب اللغوي، اعتمدت على "القاموس المحيط" للفيروزبادي، وبما أن المفردات كثيرة جدا فلا أشير إليه أصلا!

3 - تطور الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، خالد الزواوي، ص 27

4 - الحيوان، الجاحظ، ص 3/131

5 - من عناصر نظري الشعر عند الجاحظ، د عبد الرحيم الرحموني، ص 26

6 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

7 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ص 80

8 - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

9 - تطور الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، خالد الزواوي، ص 28



أغانى القدس

حج مسيحى / تقديس

أ. أشرف أيوب معوض - كاتب من مصر

يرجع تاريخ زيارة الأقباط للأماكن المقدسة في القدس منذ اكتشاف الملكة هيلانه للصليب المقدس فى عام 325م وتأسيسها لكنيسة القيامة واشتراك البطريرك القبطي أثناسيوس في تدشين هذه الكنيسة مع بطريركي انطاكية والقسطنطينية .

وكذلك قصة مريم المصرية التي ذهبت إلى القدس مع بعض المسيحيين لزيارة الأماكن المقدسة سنة 382م وتحولت من إنسانة خاطئة إلى قديسة واستقرت هناك وذاع صيتها [1] وبعد وفاتها تم تشييد كنيسة باسمها .

ويعني الحج المسيحي (التقديس) الزيارة للأماكن المقدسة الموجودة في القدس والتي شهدت حياة وآلام السيد المسيح والتي سار في دروبها، وذلك بهدف التبرك.

ولا يعتبر الحج المسيحي فريضة كما في الإسلام، بل يعد آخر الأمنيات المقدسة لدى الشخصية القبطية، (كما أنها تشكل آخر طقوس العبور نحو الاكتمال الديني والارتقاء الاجتماعي) [2]، ومن بعدها يفوز الحاج المسيحى بلقب (المقدس) وهذا اللقب له من المكانة الاجتماعية والدينية قيمة بالغة في الأوساط الشعبية .

ويعتبر موسم الزيارة للقدس هو أسبوع الآلام السابق لعيد القيامة لدى المسيحيين والذي يبدأ بأحد السعف حيث يحمل المسيحيون سعف النخيل وأغصان الزيتون، ويسيرون في - مجموعات تمثل الطوائف المسيحية - في الطريق التي سار عليها السيد المسيح، ومروراً بالجمعة العظيمة حيث نرى البعض يقوم بحمل الصليب، وبهذا يعيشون الأحداث ويتباركون بها، مثلما حدث في الماضي البعيد ، وينتهى أسبوع الآلام بالاحتفال بالنور الذي ينبثق من قبر السيد المسيح .

احتفالات وعادات الحجاج في القدس

وكما ذكرنا يجيء موسم الحج المسيحي إلى القدس في أسبوع الآلام الذي يسبق عيد القيامة لدى المسيحيين لأنه الأسبوع الذي شهد الأحداث الرئيسية لحياة السيد المسيح على الأرض.

1 - الاحتفال بأحد السعف:

من المعروف أن أحد السعف هو الأحد السابق لأحد القيامة وفيه استقبل اليهود السيد المسيح بسعف النخيل وأغصان الزيتون باعتباره ملكاً أرضياً جاء ليخلصهم من الرومان - وهو لم يكن كذلك - وبالتالي يحرص الحجاج على إعادة تمثيل هذا المشهد حيث نراهم يمسكون في أيديهم سعف النخيل وأغصان الزيتون ويسيرون - في مواكب تمثل الطوائف المسيحية برئاساتها الدينية - في نفس الطريق الذي سار عليها السيد المسيح قديماً وبهذا هم يتذكرون ويعيشون هذا الحدث وكأنهم يستقبلون السيد المسيح نفسه .

2 - غسل الكفن في نهر الأردن :

يحرص الحجاج المسيحيون للذهاب إلى نهر الأردن الذي تعمد فيه السيد المسيح وصارت المعمودية فيما بعد، هي الطقوس الأولى للطفل المولود كي يصير مسيحياً، ويحرصون على أن يغطسوا في هذا النهر مثلما حدث مع السيد المسيح وهم يلبسون الملابس البيضاء المطرزة بالصليب أو بالصور المسيحية، وتستخدم هذه الملابس في تكفينهم عند موتهم، فهذا الماء قد تقدس بنزول السيد المسيح فيه لذا فهم يأخذون هذا التقديس أو هذه البركة ويحرصون أن تلمس أجسادهم من هذا القماش الطاهر المقدس عند موتهم .

3 - النور المنبثق من قبر المسيح:

في يوم سبت النور السابق مباشرة لعيد القيامة وفي هذا اليوم يرى الحجاج نوراً خارقاً للعادة يظهر عند قبر السيد المسيح وتشعل منه الشموع .

ويحرص كل الحجاج في هذه الليلة على أن يحملوا في أيديهم شموعاً ويوقدوها من بعضهم البعض وهم في زحام كبير حيث تضاء كنيسة القيامة كلها بالشموع في هذه الليلة، التى لا تلبث قليلا ويطفئونها ويذكر المقريزى عن سبت النور (سبت النور وهو قبل الفصح بيوم ويزعمون أن النور يظهر على قبر المسيح في هذا اليوم بكنيسة القيامة من القدس فتشعل مصابيح الكنيسة كلها) [3] .

ويذكر لنا ادوارد وليم لين أن الأقباط اعتادوا أن يكتحلوا في يوم سبت النور (وكان الحجاج إلى بيت المقدس يحرصون على هذه العادة لاعتقادهم أن فيها حماية لعيونهم من قوة النور الخارقة الذي يظهر في هذا اليوم عند القبر المقدس بأورشاليم) [4] .

ويحدثنا تاريخ الكنيسة القبطية [5] عن حادثة وقعت مع إبراهيم باشا بن محمد علي (بلغت أخبار فضل البابا بطرس وتقواه مسامع محمد على باشا فأجله وأكرمه وأنزله عنده منزلة سامية وحدث لما احتل إبراهيم باشا الأراضى المقدسة وشى اليه بعض الأشرار بأن ما يدعي به المسيحيون من ظهور النور على قبر المسيح هو زور وبهتان فصدق إبراهيم باشا وشايتهم وزاده ريبا علمه أن النور لا يخرج إلا على أيدي بطاركة الأروام بالقدس).

ولما كانت ثقة إبراهيم باشا وأبيه بالبابا بطرس عظيمة استدعاه إليه من مصر، فسار البطريرك إلى القدس، ولما علم إبراهيم باشا بقدومه خف لاستقباله بحاشيه وقواد جيشه وعند حضور البطريرك أمسك بيديه وساعده على النزول من مركبه وأعلمه بالأمر الذى استقدمه بسببه وطلب منه أن يصلي ليخرج النور على يديه فأجابه البابا بطرس والدموع تفيض من عينيه «أن النور يظهر على يديك لا على يدي أنا الخاطئ» ولما علم البابا بطرس بأن ذلك تترتب عليه عداوة بين الروم والأقباط اعتذر لإبراهيم باشا طالباً منه أن يكون حاضراً معه بطريرك الأروام ويكون هو معهما ليزول الريب، فرافقهما إبراهيم باشا، وكانت كنيسة القيامة قد فاضت بالجماهير وتضايق الناس من الزحام فأمر إبراهيم باشا عساكره بإخراج جميع الفقراء والزائرين إلى خارج كنيسة القيامة والإحداق بهم حتى يوقعوا بهم إذا لم يظهر النور فشعر البابا بطرس بسوء العاقبة إذا لم يظهر النور، وكان قد قضى هو وبطريرك الأروام مواظبين على الصلاة والصوم مدة ثلاثة أيام كالعادة، وبعد ذلك أقيمت الصلاة المعتادة فوق القبر ولم تتم حتى انبثق نور من القبر المقدس واجتاز من الأعمدة فشقها كما يرى اليوم، إلى أن وصل الجماهير المحتشدة خارج الكنيسة فضجوا هاتفين «النور. النور» وتلتهم أصوات الذين في الكنيسة قائلين كذلك بطريقة أرعبت إبراهيم باشا وحيرته في ذهول وكاد يسقط على الأرض وهو يقول (أمان بابا) واستند على البطريرك حتى هدأ روعه وعادت إليه قواه.

4 – زيارة الأماكن المقدسة

يعمل الحجاج المسيحيون على زيارة الكنائس والتي أقيمت على أطلال الأماكن التي شهدت معجزات السيد المسيح والأحداث الرئيسية لحياته على الأرض وهم يحرصون على الصلاة فيها والدعاء وكتابة الرسائل وإيقاد الشموع.

وفي منظور الكثير من الزائرين أن الدعاء والطلبة في مثل هذه الأماكن المقدسة مجابة.

5 – شراء الهدايا من القدس :

يحرص الزائرون للقدس عند عودتهم أن يشتروا هدايا لأقربائهم وأصدقائهم على اعتبارها (بركة من القدس) ومثل هذه الهدايا بعض من الشموع التي أضيئت عند قبر السيد المسيح، وكذلك الميداليات والتي تحمل صورا أو نقوشا مسيحية وبعض قصاصات من قماش تم غسله في نهر الأردن وأشياء أخرى كثيرة.

6 – الجداريات الشعبية :

قبل وصول (المقدس) إلى داره يكتب على بيت المقدس اسمه وتاريخ تقديسه مع رسم الصليب، وتوجد مثل هذه الأشياء بصورة نادرة وخاصة في بعض القرى بينما لا توجد على الإطلاق في المدينة ويعود تاريخ مثل هذه الكتابات إلى ما قبل 1967 وكذلك قبل قرارات الكنيسة بمنع زيارة الأقباط إلى القدس.

موقف الكنيسة الوطنية تجاه قضية القدس

اتخذت الكنيسة الوطنية موقفاً تجاه قضية القدس، فبعد حرب 67 عملت اسرائيل على تهويد المدينة المقدسة واتخذ البابا كيرلس السادس قراراً بمنع الأقباط زيارة القدس احتجاجاً على الاحتلال الإسرائيلى لها وانتهاكات إسرائيل للاماكن المقدسة[6]

وظلت الكنيسة القبطية على موقفها الرافض لاسرائيل ولكل أشكال الحوار مع اليهود وكيانهم الصهيوني ولم يقتصر الأمر على ذلك بل أصدرت الكنيسة الوطنية قرار تحريم زيارة القدس للأقباط الذي قرره البابا شنودة الثالث أيضاً طالما ظلت تحت سلطة الاحتلال إذا قال قداسته:

أن الأقباط لن يزوروا القدس إلى أن يأذن الله القادر على كل شئ باسترداد مقدساتنا المغتصبة وعودة الحق العربي وارتفاع رايات السلام على الأرض المقدسة، وأن يذهب الجميع إلى القدس مسلمون وأقباط[7].

وفي حديث مع البابا شنودة والتى أجرته سناء السعيد حول منع الأقباط من زيارة القدس وهل يعتبر عملاً كنسياً أم عمل قومياً ؟

يجيب قداسته أنى أنظر إلى الموضوع من الناحيتين فمن ناحية القومية العربية لا يجوز أن نتخلى عن إخوتنا الفلسطينيين وإخوتنا العرب بتطبيع العلاقة مع اليهود وإلا لكان من الممكن أن يعتبروا (الأقباط) خائنين القضية العربية التى كافحت عنها مصر منذ 1948 حتى الأن.

ومن ناحية الكنيسة يعتبر الأقباط الذين يذهبون إلى القدس يخونون كنيستهم فى قضية « دير السلطان »[8] وبالتالى يشعر اليهود بأنهم وصلوا إلى ما يريدون

الوصـــول إليه مع الإبقـاء على موقفهــم الثابت من جهة هذا الدير وعــدم احترامهم لقرار المحكمــة اليهودية العليا الــتى أدانت الرهبــان الأحباش وحكمــت بأحقية الأقباط فى هذا الديــر والتى لــم تنفــذه إســرائيل [9] . وبالرغم من قرارات الكنيســة بعــدم زيارة القــدس إلا أنــه قد ذهب البعــض وخالفــوا قــرار الكنيســة، ومــن بعــد اعترفوا بأخطائهم ونشــروا اعتذارهم في الجرائــد وهذا معناه أنهم لــن يعــودوا إلى ذلك في المســتقبل وقــد عفا عنهــم البابا شــنودة الثالث .

وبالرغــم مــن خضــوع معظــم الأقبــاط لقــرارات الكنيســة إلا أننا نجــد أن البعض يشــعر بالضيق والحزن لمنعهم مــن زيارة القــدس كما أنهم يشــعرون بالغيرة من أقرانهم المســلمين الذيــن يحجون .

فالأقباط والمسلمون يحملون نفس ثقافة الحج .

الوجود القبطى فى القدس

يعتــبر أول حصر دقيــق للكنائس القبطيــة في القدس هــو الحصــر الــذي ســجله أبــو المــكارم في تاريخــه عن الكنائس فى عــام **1381**م، إذ يذكر أبو المــكارم وجود هيكل قبطى داخل كنيســة القيامة وكنيســة باســم المجدلانية وكنيســة ثالثــة هي الــتي دخلــت في دير الســلطان، من ناحيــة أخــرى تتحــدد الممتلــكات الدينيــة للأقبــاط في القــدس في الوضــع الحالي حســب الحصــر التالي:

- دير السلطان وبه كنيستا الملاك والأربعة حيوانات .
- دير مار أنطونيوس شمال شرقي القيامة .
- دير مار جرجس حارة الموارنة
- كنيسة العذراء بجبل الزيتون .
- هيكل على جبل الزيتون .
- كنيسة باسم ماريوحنا خارج كنيسة القيامة .
- كنيسة صغيرة باسم الملاك ميخائيل ملاصقة للقبر المقدس من الغرب [10] .

أغانى القدس

يقصد بهــا الأغاني الشــعبية التي يغنيهــا الأقباط في احتفاليــة الذهاب للقدس والعــودة، وترتبط هذه الأغاني بالمعتقــد الديــني، ويشــمل موضوعهــا الدعــوة للزيارة، ووصــف رحلة الحــج، وزيــارة الأماكن المقدســة هناك، كمــا أنها تعبر عــن الحالــة الشــعورية والروحيــة لنوال التقديــس ويطلق عليهــا أغاني حج مســيحي / تقديس .

نماذج من أغاني القدس [11]

1 - التمني لزيارة القدس:

تعد زيارة القــدس لدى الشــخصية القبطية من أهم الأمنيــات والأحــلام بل هــي آخر أمنيــة لــه في الحياة في أواخر العمــر فبعد زواجــه وإنجابه وفــرح أولاده يتبقى له أن يفرح الفــرح الأخير بزيــارة القدس .

ومــن أهم العبــارات المأثــورة التي تقــال في مثل هذه المناســبات مثل (عقبال قدســك) .

وفي الصعيد كانت تعقد أمســيات (الميمر) التي تحكى فيهــا ســيرة القديس والــتي يغني فيهــا معلم الكنيســة الأغــاني الدينيــة والاجتماعيــة والــتي يعقبهــا بالتماسي للأشــخاص الذيــن (نقطــوه) أي ذكر اســم الشــخص الــذي حضر ودفــع (نقوط) للمعلــم فلذا يجــب أن يحيه ويدعــو له بزيارة القدس ويمكــن أن يعقد الميمر خصيصاً للاحتفــال بالذهــاب للقدس أو العــودة منه .

أسهر الليالي

وأديك وأدينا

المقدس فلان جاب التحية

وإن شاء الله يقدس ويجينا

أه أنا اسال الله الديان

الذى رفع السما من غير عمدان

يوعدك يا سى (فلان)

بزيارة القدس ومدينة الشام

وقريب يارب بهنا وسلام

2 - الدعوة لزيارة القدس:

تصــور الأغنية الشــعبية الرغبــة الشــديدة في زيارة القدس وأنهــا وعد مكتوب ومن شــدة الرغبــة في الزيارة يطلــب مــن الســيد المســيح أن يدعــوه لزيارتــه وهكذا تصــور الأغنية .

نادينى بصوتك يا مسيح نادينى

خاطرى أنا أزورك وأفرد يمينى

خاطري أنا أزورك يا دير النصارى

أفرد دراعى اليمين وأدق الإشارة * الصليب

خاطري أنا أزورك يا دير بن مريم

أفـرد دراعـى اليمـين وأدق المشنير(الموشـوم بالـة الشـنيور)

خاطري أنا أزورك يا دير القيامة

أفرد دراعى اليمين وأدق العلامة

خاطرى أنا أزورك يا دير المسيح

أفرد دراعى اليمين وأدق التاريخ

ويبـدو من هـذه الأغنية انـه عند زيـارة القدس يتم عملية وشـم الصليـب على اليد

أو ربمـا قديمـاً كان وشـم الصليب علـى الجلد علامة علـى زيارة القـدس ولا سـيما كتابة تاريـخ الزيارة.

وقد تكون زيارة القدس حلم أو رؤية يراها الشخص ليقوم بعدها بالزيارة ونرى أنه من شدة التفكير في هذا الأمر والأمنية المقدسة جعله يحلم بالسيد المسيح والعمل على سرعة تحقيق الحلم أو الرؤية.

حلمت حلم بك يا مسيح وأنا نايم

ترت* من النوم على القدس وأنا هايم (قمت)

وقد ينـذر الرجل أو المرأة التي تتمـنى الزيارة إن أعطاها الله وحقـق أمنيتها أن تفـي بالنذور وقد تكـون النذور أن تقيم ولائم وتـوزع (صوانى) الأكل علـى المهنئين لها.

على لحمة ضانى ما لقلفة حلته

على لحمة ضانى

على لحمة ضانى والمعالق فضة

تزين الصوانى

على لحمة ليه ما لقلفة حلته

على لحمة ليه

على لحمة ليه والمعالق فضة

تزين الصنيه

كذلـك يستشـف مـن المقطـع التـالي علـى إقامة الحفـلات عنـد الإعـلان عـن الزيـارة:

أنوار يا زواير واسقوا القهاوى

وأن أذن الله على القدس أنا ناوى

وقـد ينذر البعض أشـياء غير الذبائح والتي تسـتخدم في الكنائس كالمحارم والسـتائر والمفروشات

لأغنى وأغنى وأن عطانى ربى

لأغنى وأغنى

أغنى وأغنى وأفرشكِ يا قيامة*

محارم بتلى (كنيسة القيامة)

أغنى وأقول وأن عطانى ربى

أغنى وأقول

أغنى وأقول وأفرشكِ يا قيامه

محارم بلولى

أغنى واظاظى وأن عطانى ربى

لأغنى وأظاظى

أغنى واظاظى وافرشكِ يا قيامه

محارم حجازى

3 - الترغيب في الزيارة والتقديس:

تعمـل الأغنيـة الشـعبية والـتي تعـبر عـن وجدان الجماعـة علـى الترغيـب في زيـارة القدس فهـي ترغبه بالزيـارة بهدف أن يحمـل معه قماش الكفن كي يغسـله أو يبلـه في نهر الأردن الذي تعمد فيه السـيد المسـيح كي يصـير قماش الكفـن طاهراً مقدسـاً.

إن نويت يا مقدس خد أبيض وشيله

عند بحر الشريعة يا محلى غسيله

وهـا هـي الأخـت الـتي تتمـنى أن تذهب مـع أخيها لزيارة القدس وشـدة تعلقهـا وأمنيتها بالزيـارة وتعكس الأغنيـة عن رغبـة الأخت في الزيـارة وتعللها بـأن تكون معينـة لـه في الرحلة وسـوف تنفعـه في عمـل القهاوى وتوصى المقدس بأنه سـوف لا ينـدم إذا أخـذ أخته معه.

إن نويت يا مقدس

خد أختك في طولك

تكتب لك قديسة

وتسلم حمولك

إن نويت يا مقدس

خد أختك خطيرة

تنفعك في عمل القهاوى

وقلى الفطيرة

ما شعلقت أخته في سلب الجمالى

أحلفك يا مقدس ولا تندم أه يا غالى

ما شعلقت أخته في سلب الحاوية

ولا تندم يا مقدس أه يا غالى على

وأما إذا أخذ أمه معه سـوف يكون حجـا مقبولا وذنباً مغفوراً .

إن نويت يا مقدس خد أمك في طولك
تتحسب لك حجة وتغفر ذنوبك

4 - إشهار دعوة الزيارة:

ها قد نوت المقدسـة أو المرأة للذهـاب للقدس وراحت ترتـدي أفضل الثيـاب وهي فرحة تفتخـر بقيامها للزيارة وسـوف تقدس وسـوف يناديها الكل بلقب المقدسة .

وتصـور الأغنية الشـعبية الحـوار الدائر بـين الأهل والجـيران والمقدسـة مسـافرة وهـي في أبهى حلـة لها .

على فين يا مقدسة بتوبك القطيفة

رايحة أزور المسيح وأعول الضعيفة

على فين يا مقدسة بتوبك السلاوى

رايحه أزور المسيح وأرجع الى ديارى

5 - الاستعداد المادي للزيارة:

قـد يعلـل البعـض عـدم زيارتهـم للقدس بسـبب تكاليـف الرحلـة وأن الطريـق صعبة وعسـرة وتـرد هنا الأغنيـة الشـعبية على هـؤلاء البخـلاء الذيـن يدخرون المـال ويكنزونـه ولا ينفقونـه في زيارة المسـيح وفي نفس الوقـت تطمـئن الزائريـن بأن الله سـوف يرزقهـم بغيره .

سافروا سافروا بلاش مسك سيرة

المسيح يهون الطرق العسيرة

ضيعوا مالكم ولا تندموش

المسيح يعوض ولا تعلموش

ضيعوا مالكم وعيشوا فقارا

بطرق المسيح ما فيش خسارة

ده مالك بشيله يا صاحب الجنيه

ده مالك بشيله

ضيعوا في طريق المسيح

ده يرزقك بغيره

ومـن هنـا تعمـل الأغنيـة والتي تعـبر عـن وجدان الجماعـة الشـعبية بسـلوكيات أفرادهـا المتباينة على الضبط الاجتماعـي والأخلاقي وتمدح القيـم الاجتماعية المرغوبـة في المجتمع وتنتقـد القيـم المرذولة .

6 - مشهد وداع الحاج:

ها قد شـرع الحـاج في الزيارة وقـد تأهب اسـتعداداً للرحلـة وعليه قبـل أن يغـادر أن يطلب من أمـه العجوز أن تدعـو له لتكـون دعوتها خـيرا معينا في سـفره وغربته ولأن الرحلة قد تكون شـاقة والطريق غـير آمن وهو أيضاً يطلب من أمـه أن تدعو لـه (بتمام القدسـية) أي يكون التقديس كاملاً وأن يقبل السـيد المسـيح منـه زيارته .

أدعيلى يا أماى يا راكبة العلالى

أدعتلك أه يا ابنى يا عزيز يا غالى

ادعيلى يا أماى ياراكبة السطوحى

أدعتلك يا نور عينى يا عزيز يا روحى

أدعيلى يا أماى بتمام القديسة

أدعتلك أه يا ابنى في كل كنيسة

أدعيلى يا أماى وأجيبلك ملاية

أدعتلك أه يا ولدى يا كبدى يا ضناى

وعلـى الرغم مـن كل الصعاب الـتي كان يمكن للحاج أن يتعـرض لهـا لذا فهـو على إصـرار كامـل للرحلة حتى لو قـضى الأمر بـه إلى موتـه في سـبيل أن يحج ويـرى نور المسيح .

أه يارب ما أموت ولا يدفنونى

لما أشوف نور المسيح وأوفى ديونى

أه يارب ما أموت ولا يبكوا علىّ

لما أشوف نور المسيح وأملس عيني

أه يارب ما أموت ولا يسيروا بى

لما أشوف نور المسيح وأمحى الخطية

وهنا اشـارة إلى نور المسـيح وهو النور الـذي يخرج من قبر المسـيح يوم سـبت النور كما يعتقد المسيحيون .

ويرافق المقـدس الذي ينوي الذهـاب إلى القدس كثير مـن الأهل والأصحـاب والرفاق وكانه يقـول لهم كفى إلى مكان الجنينـة أو إلى مكان البسـلة اوإلى (المخاضة) وهو المـكان الذى يتجمـع عنده الحجيـج على شـاطئ البحر الأحمـر، قبل ظهور المـوانى الحديثة وكيف أنه يشـكرهم



الاحتفال باحد السعف

ويقـر بجميلهم عليـه ويطالبهم بالعودة حيـث أنه برفقة رفاق طيبين.

عزموني الحبايب لحد الجنينة

عاودوا يا حبايب جميلكم علينا

عزموني الحبايب لحد البسلة

عاودوا يا حبايب جميلكم وصلنا

عزموني الحبايب لحد المخاضة

عاودوا يا حبايب لقينا الرفاقة

عزموني الحبايب لحد المحطة

أن إذن الله نرجع بفرحة

عند بابور السفر ربطنا الزكايب

عند قطع الورق ودعنا الحبايب

وإذا كان السـفر عـن طريـق البحر فـإن قافلة الحج القبطـي تبحـر من مينـاء دمياط عـبر البحـر الأحمر إلى يافا ومـن هنـاك إلى القدس.

ويذكـر محمـد رجـب النجـار [12] حيث كانـت رحلة البحـر يومئـذ مخاطرة غـير مأمونة العواقـب في المراكب «الجـلاب» وتجربة سـيئة، كمـا صورها الرحالـة كإبن جبير وإبـن بطوطـة وغيرهما، فقـد ظلت هـذه الصورة السـيئة (عن البحـر) عالقـة بالأذهان، غـير أن الصورة سـرعان ما تغـيرت مع ظهـور البواخـر الحديثـة (التى تسـير بقـوة البخـار) بالإضافـة إلى الخـوف مـن البحر وركـوب الباخـرة لذا عملـت الأغنية الشـعبية على بث الطمأنينـة في نفوس الحجـاج الذين يركبـون البحر لأول مـرة في حياتهـم وذلك مـن خلال وصـف قائـد الباخرة بأنـه رجل محنك ذو خـبرة عريقة بأحـوال البحر وتلاطم الأمواج .

وتجئ هنا الأغنية في صورة سؤال وجواب

اه ياريس الغليون

مال الموج مرارى

ما تخافيش أيا مقدسة

دا أنا ريس قرارى

اه ياريس الغليون

مال الموج مضلم

ما تخافيش يا مقدسة

وأنا ريس ومعلم

تحت ظل الغليون طرف الكوفية

أركبي يا مقدسة وكراكى عليّ

تحت ظل الغليون طرف الملاية

ما تخافيش يا مقدسة وكراكى حداى

وفي القـرن العشـرين كان خط السـكك الحديدية إلى القـدس هو الطريـق المفضل لمعظـم الأقباط .

وتعكـس الأغنيـة الشـعبية فرحـة الحجـاج وهم

يركبـون القطار الذي سـيصل بهـم إلى القـدس لتحقيق أحلامهـم وأمنياتهـم لـذا فهـم يتغزلـون في وصفه .

وكان القطار قديماً يسـمى (وابورا) أو (بابور) باعتباره قاطرة تسير بالبخار .

يا أحمر يا دومى   يا بابور السفر
يا أحمر يا دومى
يا أحمر يا دومى   شق نور المسيح
ياما قل نومى
يا أحمر يا عدسى   يا بابور السفر
يا أحمر يا عدسى
يا أحمر يا عدسى   شق نور المسيح
ياما ما قل نعسى
يا أبو أربع مداخن   يا بابور السفر
يا أبو أربع مداخن
يا أبو أربع مداخن   يا حلاوة البابور
على القدس داخل

وتصـور الأغنية الشـعبية أيضاً عند رجـوع الحجاج بالقطـار فرحـين لأنـه عائد بالسـلامة حامـلا أحبابهم الحجاج .

يابو دراع حديد   يا وابور يا وابور
يابو دراع حديد
يابو دراع حديد   سلمك سلمك
يا جايب حبيبى
يابو دراع حدايد   يا وابور يا وابور
يابو دراع حدايد
يابو دراع حدايد   سلمك سلمك
يا جايب الحبايب

مـع تطور وسـائل المواصـلات وقد أضحـت الطائرة هـي الوسـيلة المفضلة والسـريعة لذا كان علـى الأغنية الشـعبية أن تطور نفسـها لتتناسـب مع هذه الوسـيلة الجديدة .

لا رشك ملبس   يا طيارة يا طيارة
لا رشك ملبس
لا رشك ملبس   يا طيارة يا طيارة
يا جايبه المقدس

7 – في طريق القدس :

وقديمـاً عندمـا كان الحجـاج يذهبـون عـن طريـق الجمـال ووصولهـم إلى مكان اليهـود أو بلاد الشـام فهم يحتاجـون إلى دليـل يقودهم إلى طريق المسـيح (القدس)

دلنى يا دليل يا ابن اليهودى
دلنى على طريق المسيح وبعد الدروب
دلنى يا دليل يا ابن الشوامى
دلنى على طريق المسيح وفى أى مكان

أوهـم يتطلعـون إلى حمـام الحـمى الـذي يرمز إلى الطمأنينـة والسـلام وإذا هـم رأوه فأنهم يستبشـرون خيراً .

يا حمام الحمى يا هاوى الجزاير
دلنى على طريق المسيح ده فى أى قبايل
يا حمام الحمى يا هاوى الجزيرة
دلنى على طريق المسيح ده فى أى قبيلة

وإذا كانـت الرحلـة البريـة عـن طريـق الأردن فيهـا مرتفعـات ومنخفضـات والتفافـات لذا تعمـل الأغنية الشـعبية علـى طمأنـة الحجاج .

شى عالى وشى واطى   طريق الأردن
شى عالى وشى واطى
شى عالى وشى واطى   ما تخافوش يا قداس
حاضنكم فى باطى
لواوى لوادى   طريق الأردن
لواوى لواوى
لواوى لواوى   ما زانوها يا القداس
بشرب القهاوى
عجنا العجاين   فى طريق الأردن
عجنا العجايين
عجنا العجاين   شق نور المسيح
طفينا الفتايل
بعيد المشوار   يا قيامة
بعيد المشوار
بعيد المشوار   وإن عطانى ربى
لا جيبلك زوار

وتكونى سهيلة   يا طريق القيامة
وتكونى سهيلة
وتكونى سهيلة   واطحن الزعفران
لأبو عيون كحيلة
وتكونى سهايل   يا طريق القيامة
وتكونى سهايل
وتكونى سهايل   واطحن الزعفران
لأبو عيون كحايل
جنينة نشوها   فى طريق العدرا
جنينة نشوها
جنينة نشوها   كملتها الملوك
لمريم وأبوها
فيها السبع نايم   قبتك يا عدرا
فيها السبع نايم
فيها السبع نايم   ودبايح العدرا
تزين الولايم
يا ترى مين طلعها   نخلتك يا عدرا
يا ترى مين طلعها
يا ترى مين طلعها   طلعها المقدس
وكل من بلحها
لبسنا خاتمنا   فى طريق العدرا
لبسنا خاتمنا
لبسنا خاتمنا   يا حليم يا كريم
أجبر خاطرنا
لبسنا خواتم   فى طريق العدرا
لبسنا خواتم
لبسنا خواتم   يا حليم يا كريم
جبرنا الخواطر
ياما كلنا رشالة   فى طريق العدرا
ياما كلنا رشالة
كلنا رشالة   وافتكرنا الاحباب
فى الأرض الرمالة

وهــا هــم في الطريق ســواء الــبري على الجمــال أو في البحر علــى الباخرة يغنون وهم ســعداء فرحــين بالزيارة ونــوال التقديس .

مين بنى القيامة قالب على قالب
بنوها الملوك بناية عجايب
مين بنى القيامة طوبة على طوبة
بنوها الملوك بناية عجوبة
جوختك يا مقدس غزل اليهودى (نوع من الصوف)
دوبتها الجبال ومشى الدروب
يا فتيتك يا مقدس غزل النصارى
دوبتها الجبال ومشى الحجارة

وتتــوالى الذاكــرة الشــعبية في الغنــاء إلى تذكر قصة الســيدة العذراء مريم وميلادها للســيد المســيح وها هم في طريقهــم إلى بيــت لحــم حيث ميلاد الســيد المســيح وتعكــس الأغنيــة الشــعبية قصــة الميــلاد مــن عذراء حاملــة في طياتها وجــدان الجماعــة الشــعبية التي تلوم اليهــود وتتوعدهم بالويــل لأنهم اتهموا الســيدة العذراء مريم فى شــرفها .

ويذكر التقليد الكنسي (ســالومة) التي كانت موجودة أثناء ميلاد الطفل الســيد المســيح وكانت أيضاً مصاحبة للعائلة المقدســة أثناء زيارتها إلى مصر

ولا حدش حداها   ولدته العدرا مريم
ولا حدش حداها (عندها)
ولا حدش حداها   سمته المسيح
حبيبها وضناها
سالومه تلفه   ولدته العدرا مريم
سالومه تلفه (العذراء)
سالومه تلفه   يا ملوك السما
على الباب تزفه
سالومه تلفلف   ولدته العدرا مريم
سالومه تلفلف
سالومه تلفلف   يا ملايكة السما
على الباب ترفرف
قدام باب العمودى   ولدته العدرا مريم
قدام باب العمودى
قدام باب العمودى   الويل لكم يا يهود
تهمتوا البتول
قدام بحر ساير   ولدته مريم حبيبتى

قدام بحر ساير

قدام بحر ساير الويل لكم يا يهود

تهتموا الحرايم

قدام شبرميه ولدته مريم الغالية

قدام شبرميه

قدام شبرميه الويل لكم يا يهود

تهتموا البنية

على غمر فول ولدته مريم

على غمر فول

على غمر فول واليهود سبوها

وهيه بكور (عذراء)

على غمر لولى ولدته مريم

على غمر لولى

على غمر لول والمسيح سيدى

موشح بلولى

وموسم الحج هو الأسبوع السابق لعيد القيامة ويسمى أسبوع الآلام وهذا الأسبوع يصوم المسيحيون صياما حتى الغروب والبعض لا يأكل شيئا سوى الخبز والملح أو الدقة (وهى خليط من الملح والسمسم وبعض التوابل) دلالة على الزهد والتقشف والحزن لصلب السيد المسيح .

في أسبوع الآلام أكلنا بدقة

وقت صلب المسيح ناوحنا بحرقة

وهناك بعض الأماكن التي يزورها الحجاج قبل كنيسة القيامة وهي التي شهدت حوادث ومعجزات أجراها السيد المسيح أو أماكن لها قدسيتها في التوراة .

على بير يعقوب يا مقدس

على بير يعقوب

بدك تزور وتقدس

تم الموعود

على بير السامرية يا مقدس

على بير السامرية

بدك تزور وتقدس

دى زيارة هنيه

على الكنعانية يا مقدس

على الكنعانية

بدك تزور وتقدس

دى زيارة سنوية

وعن كيفية بناء كنيسة القيامة تغني الجماعة الشعبية وتعكس الأغنية الشعبية التفاصيل الصغيرة في البناء مما يدل على سعة الخيال الشعبي لهذه الجماعة .

طوبة على طوبة مين بناكِ يا قيامة

طوبه على طوبة

طوبة على طوبة دا بنانى البنا

بناية عجوبة

قالب على قالب مين بناكِ يا قيامة

قالب على قالب

قالب على قالب دا بنانى البنا

بناية عجايب

حط الشناكل مين بناكِ يا قيامة

حط الشناكل

حط الشناكل دا بنونى الملوك

ورسموا الهواكل

حط الحديدِ مين بناكِ يا قيامة

حط الحديدِ

حط الحديدِ دا بنونى الملوك

وعلوا صلبيى

وشال الحجارة مين بناكِ يا قيامة

وشال الحجارة

وشال الحجارة دا بنونى الملوك

وناس الزيارة

مين شال ميه مين بناكِ يا قيامة

مين شال ميه

مين شال ميه دا بنونى الملوك

لمحى الخطية

بنونى جدودى مين بناكِ يا قيامة

بنونى جدودى

بنونى جدودى وسع المدارة

وعلوا عمودى

بنونى خوالى   مين بناك يا قيامة

بنونى خوالى

بنونى خوالى   وسع المدارة

وعلوا مقامى

عواميد رفيعة   مين بناك يا قيامة

عواميد رفيعة   كل من راح زارها

ما زاح الوجيعة

عواميد رفايع   مين بناك يا قيامة

عواميد رفايع

عواميد رفايع   كل من راح زارها

ما زاح الوجايع

وها هي الحاجة وقد وصلت إلى باب كنيسة القيامة (عتبة الكنيسة) وهي فرحة بالزيارة، ويصف الفنان الشعبي العتبة والتي تطأها الأقدام بالحجارة والياقوت والأحجار الكريمة واستخدام (السوارة) أساور الذهب والعقود (العقد) وتدل هذه الألفاظ العالية القيمة المادية على الحالة النفسية الفرحة التي تصاحب الزائرين عند الوصول إلى كنيسة القيامة.

عتبها حجارة   كنيستك يا قيامة

عتبها حجارة

عتبها حجارة   تفتح الزايرة

بعن السوارة (الأسورة)

عتبها ياقوت   كنيستك يا قيامة

عتبها يا قوت

عتبها ياقوت   تفتح الزايره

بسن العقود

يا خشبة بلوح   بابك يا قيامة

يا خشبة بلوح

يا خشبة بلوح   فرحتك يا قلبى

نهار أن تروح

يا خشبة المليح   بابك يا قيامة

يا خشبة المليح

يا خشبة المليح   فيك يا قيامة

قبر المسيح

يا خشبة الموصل   بابك يا قيامة



الاحتفال بالنور المقدس

يا خشبة الموصل

يا خشبة الموصل   يا نهار الهنا

نهار ما توصل

وها هو المقدس قد وصل إلى كنيسة القيامة وتصور الأغنية الشعبية ما رآه المقدس داخل الكنيسة في شكل سؤال وجواب.

أيش رأيت يا مقدس

على الباب وأنت داخل (ملاذا)

رأيت بطرك الروم

يصلى وبأيده مداخن (مباخر)

أيش رأيت يا مقدس

على الباب اللى جوه

رأيت بطرك الروم

يصلى بحرقة

أيش رأيت يا مقدس

وأنت على المنجلية

(المكان الذى يُقرأ عليه الإنجيل)

رأيت بطرك الروم

يصلى ولابس التونية (زى كنسى)

وفي النهاية يختتم الفنان الشعبي أغنية القدس وسط السامر الشعبي وجموع الحاضرين المحتفلين بحنون الحجاج سواء كان الحجاج ذاهبين أو عائدين متمنياً لنفسه والحاضرين زيارة القدس.

إن عطاني ربي لا روح وقلبي مآيس

ولا أقطع زيارتك يا بيت المقدس

سلام الله يكون معاكم

يا شعبي المسيح نحن والحاضرين ونعيش معهم

يارب سويا تزوروا القدس يا جمعكم

قولوا كلكم أمين ويا من هنا حاضرين

سمات أغاني القدس

إن أغاني القدس هي نفسها أغاني الحج.

حيث تتكون الأغنية من حيث الشكل الأدبي أو القالب – من سطرين، أو شطرين فقط متحدي القافية أو متوازنين أو مزدوجين للربط بين شطري الأغنية وتشير تكاملها أو انتهائها وفي حالات نادرة قد يضيف الرواة المحدثون شطره ثالثة وهي مثل أية أغنية شعبية لها قالبان، قالب أدبي ثابت تصب فيه الكلمات وقالب موسيقي لحني موروث تضبط الكلمات على إيقاعه وهذا القالب اللحني أو النغمي يأخذ في معظمة طابع حداء الإبل في الصحراء، فإذا ما طرأ خلل عروضي أو وزني نجح المؤدي في تعويض أو إصلاح هذا الخلل عن طريق الأداء الغنائي فيما يسمى في علم التلحين بالـ – Bridge Tone حتى تتوافر أو تتحقق عند الغناء – المدة الزمنية المتساوية بين شطري الأغنية، فلا يشعر المتلقي بأي من الفجوات بين النص واللحن أو عن طريق تكرار بعض مفردات الشطرة أو إضافة بعض من عنده [13].

ويمكن أن تدخل أغاني القدس تحت الأغاني الشعبية الدينية، وبالتالي (قد تحتوى على وصف مفصل لإحدى الشعائر الدينية أو المبادئ أو المعتقدات التي ترتبط بالدين، والتي أصبحت أمراً مستقراً في نفوس الناس كجزء لا يتجزأ من إيمانهم بالدين ذاته) [14].

وظائف الأغاني الشعبية

تقوم الأغاني الشعبية بوظائف ضرورية لا غنى عنها للمجتمع، فهي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية، وتعلي من شأن مثلها العليا أو تدعو إلى احترامها وتصون القيم الخلقية التي تريد للجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها كما تكفل للمعتقدات الدينية أن تظل مزدهرة قوية في عقول الأفراد ووجدانهم، وتتضمن إرشادات مباشرة وغير مباشرة موجهة إليهم ترتبط بالجوانب المختلفة في حياتهم [15].

وأنه من وظائف الأغنية الشعبية أيضاً المحافظة على المأثور والموروث وتدعيمه فهي عندما تحتفظ به، وتؤديه أو تنقله من جيل إلى جيل، إنما تمنحه القيمة والحياة [16].

خصائص أغاني القدس (الحج)

ويشير محمد رجب النجار [17] إلى هذه الخصائص:

- غير معروفة للمؤلف ومجهولة للملحن ويعتمد الأداء الشفاهي الحي وحده سبيلاً إلى الانتشار والشيوع وتحقيق المتعة.
- تتسم بالتكرار اللفظي والتماثل البنيوي، والأدبي واللحني ومثال هذا التكرار يحقق للمؤدي والمتلقي معاً قدراً ملحوظاً من التماسك الفني ويجعل الأغنية مألوفة فيسهل حفظها وترديدها.
- بساطة البنية الأدبية (وسذاجة مفرداتها الشعبية) وكذلك ثبات البنية الإيقاعية يجعلان من السهل على المؤدي أن يستنسخ مثل هذه الأغاني، وأن يؤلف على منوالها الكثير.
- أغاني الحج أيضاً ملك للجماعة، كأي مأثور شعبي أصيل، لها الحق في أن تعيد صياغتها في أي وقت وتغير من وظائفها ومن ثم لإغراء أن تتعدد روايتها Version وتتكاثر تنويعاتها Variant وهذا يعني أنها في حالة دائمة من التحرك والتغير من مؤد إلى آخر.

وهذه الأغاني تعكس أيضاً ثقافة الجماعة الشعبية إزاء أداء شعيرة دينية خاصة وتعبر عن مشاعرها الدينية وتصوراتها الجمعية نحو أداء هذه الشعيرة، والمتتبع لهذه الأغاني يراها – في المحصلة النهائية – تعبيراً وتجسيداً لنسق ثقافي سائر ولنا أن نطلق عليه (ثقافة الحج الشعبية) في المجتمعات القروية والريفية وهو نسق من شأنه أن يؤدي إلى تحقيق التواصل بين الفرد والجماعة مؤكداً على تماسكها الإجتماعي، وتعزيز انتمائها المحلي، ودعم العاطفة الجمعية، فضلاً عن تكريس الوجدان الديني، فهي – أغاني الحج – من هذه الناحية إحدى الوسائل المهمة التي يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقرارها [18].

ومن خلال تسجيل أغاني القدس نستطيع أن نرى مثل هذه الأغاني أشبة بالبكائيات ،وربما يرجع ذلك إلى أن الذي يؤدي هذه الأغاني هن النساء، وهن أنفسهن اللاتي يغنين البكائيات، فعند سماعنا لهذه الأغاني، نجد ألحانها تتسم بالبطء والمد والتطويل في نهايات بعض الكلمات، وهذا أيضاً ما نجده في البكائيات من الإيقاع البطيء الحزين والمد والتطويل والذي يتفق مع جو الحزن والتنهد .

كما أن أغاني الحج والمعروفة (حنون الحجاج) والتي معناها الغناء الحزين لفراق الحجاج الذين سيسافرون إلى بلاد بعيدة وسوف يعانون من المشقة والغربة وربما يفقدون حياتهم في هذه البلاد لذا كان الغناء حزيناً أشبه بالبكائيات .

والشبة أيضاً ملحوظ (نرى في منطقة الوادي الجديد، إن النساء أثناء غسل الميت يقمن بترديد أغاني التحنين بدون أن تجرى عليها تغيرات نصية).

ويلفت نظرنا في نصوص التحنين ،المماثلة بين الانتقال في رحلة الموت ورحلة الحاج ،إلى الاعتقاد بوحدة الهدف النهائي للرحلتين الموت والحج[19] .

أغاني القدس في الموالد القبطية

بعد قرار الكنيسة القبطية بمنع زيارة الأقباط للقدس كما ذكرنا تضامنا مع القضية الفلسطينية من ناحية واحتجاجاً على سلب مقدسات الأقباط في القدس (دير السلطان) من ناحية أخرى وبالتالي توقفت زيارة الأقباط للقدس ما يقرب من أربعين عاماً وعليه توقفت المناسبة التي تغنى فيها أغانى الحج وبالتالى كان من المفترض أن تتوقف مثل هذه الأغاني.

ولكن الأغنية الشعبية (أغنية الحج) لا تموت بل أنها تطور نفسها وتطوعها حيث تغنى في مناسبات بديلة وثيقة الاتصال بها، أي في الأماكن المقدسة عموماً بل هي قدرة الجماعة الشعبية التي استعاضت عن القدس بأماكن الشهداء والقديسين والتي هي أيضاً أماكن مقدسة وراحت تغنى فى زيارتهم، أغاني الحج، لأن هدف الزيارة واحد هو الحصول على البركة حيث تبقى مثل هذه الأغاني حية في الوجدان الشعبي .

فراح الفنان الشعبي أو الجماعة الشعبية تبدل وتحذف وتضيف الكلمات وتصبها في نفس القالب



كنيسة القيامة

الأدبي لأغاني الحج حتى تتفق وتناسب المكان الجديد واسم القديس الجديد.

وهناك سبب آخر لغناء أغاني القدس في الموالد القبطية وهو صعوبة وتكاليف رحلات الحج ،

لذا فإنها تغنى مثل هذه الأغاني في موالد القديسين والتي هي متاحة لكل أفراد الجماعة الشعبية من رجال ونساء وأطفال .

وسوف نرى مثل هذه الأغاني والتي تغنى فى زيارة القدس وزيارة أماكن الشهداء والقديسين .

طريق القيامة ملفه ملفه

وإن عطانى ربى لا روحها بزفه

طريق القيامة ملفات ملفات

وإن عطانى ربى لا روحها بزفات

قبتك يا قيامة من البعد بانت

لما شافتها الجمال هامت وذامت

فهذه الأغانى تغنى فى زيارة القدس حيث كنيسة القيامة .

وفى زيارة موالد القديسين تغنى نفس الأغنية مع استبدال (القيامة) بدير العذراء أو دير القديس.

طريق العدرا ملفه ملفه

وإن عطانى ربى لا روحها بزفه

طريق العدرا ملفات ملفات

وإن عطانى ربى لاروحها بزفات

قبتك يا عدرا من البعد بانت

لما شافتها الجمال هامت وذامت

لأغنى وأغنى وأن عطانى ربى

لأفرشك يا قيامة محارم بتلى

أغنى وأقول وأن عطانى ربى

لأفرشك يا قيامة محارم بلولى

لأغنى وأظاظى وإن عطانى ربى

لأفرشك يا قيامة محارم حجازى

فى زيارة موالد القديس الأنبا شنودة في سوهاج تغني الجماعة الشعبية

لأغنى وأغنى وأن عطانى ربى

لأفرشك يا شهيد محارم بتلى

أغنى وأقول وأن عطانى ربى

لأفرشك يا شهيد محارم بلولى

لأغنى وأظاظى وإن عطانى ربى

لأفرشك يا شهيد محارم حجازى

****

مين بنى القيامة قالب على قالب

بنوها الملوك بناية عجايب

مين بنى القيامة طوبة على طوبة

بنوها الملوك بناية عجايب

و فى زيارة موالد القديسين تغنى نفس الأغنية

مين بنى الدير قالب على قالب

بنوها الملوك بناية عجايب

مين بنى الدير طوبة على طوبة

بنوها الملوك بناية عجايب

وفى زيارة القدس يغنى أيضاً

عتبها حجارة كنيستك يا قيامة

عتبها حجارة

عتبها حجارة تفتحه الزايره

بسن السواره

يا خشبة بلوحه يا بك يا قيامة

يا خشبة بلوحه

يا خشبة بلوحه فرحتك يا قلبى

نهار أن تروحه

وفى زيارة مولد العذراء بأسيوط تغنى الجماعة الشعبية

عتبها حجارة كنيستك يا عدرا

عتبها حجارة

عتبها حجارة تفتحه الزايره

بسن السواره

يا خشبة بلوحه يا بك يا عدرا

يا خشبة بلوحه

يا خشبة بلوحه فرحتك يا قلبى

نهار أن تروحه

وحدة الموروث الشعبي بين الأقباط والمسلمين

تعبر الأغاني الشعبية عن وجدان الجماعة وبالتالي فهي تعبر عن ثقافتها، فالأقباط والمسلمون لهم ثقافة شعبية واحده ومقدسات دينية خاصة بمعتقد كل منهما، لذلك فهم يغنون أغنية شعبية واحدة.

وكما ذكرنا أن الأغنية الشعبية حية تطور نفسها وقابلة للحذف والإضافة والتبديل لذا فإنها تطوع نفسها بما يناسب إسم المكان المقدس لكل منهما.

لذا جاءت أغاني الحج تعبر عن وحدة الموروث الشعبي للأقباط والمسلمين فنرى أن الأغاني التي تقال للحاج المسلم أثناء زيارة النبى (ﷺ) هي التي تقال للحاج المسيحي (المقدس) أثناء زيارة القدس ومن هذه الأمثلة .

حج مسيحي (تقديس) :

على فين يا مقدسة بتوبك القطيفة

رايحه أزور المسيح وأعول الضعيفة

حج اسلامية:

رايحة فين يا حاجة يام الشال قطيفة

رايحه أزور النبى محمد والكعبة الشريفة

حج مسيحي :

أن نويت يا مقدس   خد أبيض وشيله
عند بحر الشريعة   يا محلى غسيله

حج اسلامي :

لما نويت يا حاج   خد الأبيض وشيله
على جبل عرفات   يا محلى غسيله

حج مسيحي :

أه يارب ما أموت ولا يدفنونى
لما أشوف نور المسيح وأوفي ديونى
أه يارب ما أموت ولا يبكوا علىّ
لما أشوف نور المسيح وأملس عينىّ

حج اسلامي :

أه يارب ما أموت ولا أنزل ترابى
إلا أما أزور النبى وأبلغ مرادى
أه يارب ما أموت ولا أنزل لحوود
إلا أما أزور النبى وأبلغ المقصود

حج مسيحي:

دا مالك بشيله   يا صاحب الجنيه
دا مالك بشيله
ضيعه   في طريق المسيح
دا يرزقك بغيره

حج اسلامي :

يا شايل الجنيه
يا واد مالك بشيله
ما تنفقه ع النبى يا واد
ويعوض بغيره

حج مسيحي:

يا أحمر يا دومى
يا بابور السفر   يا أحمر يا دومى
يا أحمر يا دومى
شق نور المسيح   يا ما قل نومى
يا أحمر يا عدسى
يا بابور السفر   يا أحمر يا عدسى
يا أحمر يا عدسى
شق نور المسيح   ياما قل نعسى

حج اسلامي:

وابور السفر   يا أحمر يا دومى
شب نور محمد   وصحانى من نومى
يا وابور النبى   يا أحمر يا عدسى
من يوم ما هويت   النبى صحانى من نعسى

ومن هنا نرى أن أغنية الحج هي أغنية شعبية واحدة وموروث شعبي واحد يعبر عن وجدان الجماعة المصرية وتكريسها لأداء الشعائر الدينية المقدسة وأغلب الظن أن فناناً شعبياً واحداً هو الذي غنى للاثنين .

الأخباريون

❊ الاسم : حلمى جبرة سوريال
محل الميلاد: قرية المشاودة (سوهاج)
السن : 57 سنة
المهنة: معلم كنيسة
الحالة التعليمية: يجيد القراءة والكتابة

❊ الاسم : منيرة أسكاروس عبد المسيح
محل الميلاد: أخميم
السن : 65 سنة
المهنة : ربة منزل
الحالة التعليمية : تجيد القراءة والكتابة

الهوامش

1 - ايريس حبيب المصرى – قصة الكنيسة القبطية جـ1 صـ443.
2 - محمد رجب النجار – فولكلور الحج – صـ23
3 - المقريزى – خطط ج ، صـ266 .



القُربان الطقوسي للاستمطار

طقوس الاستمطار إبان الجفاف في الجزائر

نماذج من مطلع القرن العشرين

سمير أيت أومغار - باحث من المغرب

أنجز المُستعرب الفرنسي ألفريد بل (Alfred Bel) سنة **1905**، بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع عشر للمستشرقين في الجزائر العاصمة، دراسة مُطولة حول طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربيين[1]، وهي دراسة أساسية لاشتمالها على وصف دقيق لطقوس الاستمطار التي كاد يطويها النسيان، لولا المسارعة إلى تسجيلها مطلع القرن العشرين. ذلك أن المؤلفات التاريخية العربية، إن لم نخطئ،

لم تنطق بكلمة عن الطقوس المحتفل بها خارج التقويم الإسلامي. فهل تلك الطقوس هي المذكورة بطريقة غير مباشرة في الإدانات التقليدية التي أصدرها عدد من المتعلمين في حق العادات الشعبية، المُصنّفة تحت التسمية العامة والسهلة للغاية وهي «عوائد العامة»؟

لم يتعد الأمر أبدا القَدْح، لأن هذه العادات، إما لكونها صادمة للغاية أو مألوفة للغاية، فهي لهذا السبب أو ذاك أو لكليهما معا، لم تُوح بشيء لأقلام المؤلفين بشمال إفريقيا. وهذا يعني أننا مدينون باكتشاف هذه الطقوس في شمال إفريقيا لنظرة خارجية لوحدها، مكنتنا من متابعة هذه الطقوس في البوادي والمدن العتيقة الكبرى[2].

الاستمطار: السياقات والخلفيات

لا تتم الإشارة في الجزائر إلى الابتهالات المُقامَة لطلب المطر بمصطلح الاستسقاء، بل يسميها السكان طلب النو (طلب المطر)، ويشار إليها في تلمسان باسم اللطيف، دلالة على توجيه الطلب لله. أما الجفاف الذي يهدد المحصول بالفناء، فيشار إليه بمصطلحين هما «الوْكَفَة» و«الْيَبْسَة». يمكن خلال الوكفة إنقاذ المحاصيل إذا ما تساقطت الأمطار، لكن اليبسة على النقيض من ذلك، تمثل جفافا مستديما، إلى درجة فقدان جميع المحاصيل بعد جفافها، ولا يمكن للمطر حتى بعد تهاطله أن يعيد للحياة ما أفسدته اليبسة[3].

عادة ما كانت هذه الاحتفالات غير منتظمة، فهي لا تُنظم إلا في حال حدوث نقص في المطر يهدد المحصول والمراعي، لذا فهي احتفالات زراعية تهدف إلى الاستمطار الضروري للمحاصيل. ورغم عدم تنظيمها كل سنة، فهي غالبا ما تتم خلال نفس الفصل، أي خلال فصل الشتاء أو في بداية فصل الربيع، حينما تكون الحبوب التي لم تنضج بعد مهددة بالموت، نتيجة نقص الماء. لذلك، إذا حل الجفاف مثلا خلال فصل الخريف زمن بذر الحبوب، ولم تتمكن الحبوب من الإنبات، بسبب قلة الماء، فلن يتم القيام بأية ابتهالات لطلب المطر.

يظل المسلمون منقسمين في هذه الاحتفالات إلى فئات محددة بدقة، أي إلى مجموعات اجتماعية تعمل عادة بشكل مستقل. فالنساء والأطفال والرجال والطلبة والمثقفون والسُّود كذلك، يشكلون مجموعات مختلفة تُقيم احتفالاتها الخاصة في أوقات مختلفة، وهو أمر لم نجد له أثرا في التشريع الإسلامي المتعلق بالاستسقاء. ويتم تخصيص الأشخاص ذوي التقوى والوَرَع الرَّاسخ، والمُنهمكين في دراسة القرآن والعلوم الشرعية بدور خاص، لأنهم أعلى درجة من باقي الناس، وبالتالي يجب أن يحظوا بامتياز أكثر لدى الموزع الأكبر للأمطار.

تجدر الإشارة إلى اختلاف طقوس الاستمطار التي سيأتي ذكرها عن الشعيرة الإسلامية السنية للإستسقاء، فهي تضم حسب ألفريد بل، العديد من آثار المعتقدات الإحيائية وتتكون من عدة طقوس وثنية، وهو ما نخالفه فيه الرأي، فنظرية «المُخلفات» التي صاغتها المدرسة الفرنسية لشمال إفريقيا، لتأصيل وتفسير طقوس الاستمطار، تفصم هذه الأخيرة عن الطقوس الإسلامية، أو إذا ما اعترفت بالروابط فيما بينها، تسارع إلى إنكار خصوصية الطقوس الإسلامية كي تجعلها قابلة للمقارنة مع المعنى الذي تزعم العثور عليه في الأولى. وهكذا تُغيّبُ ليس فحسب معناها، بل ربما أخطر من ذلك معنى تعايشها وجدليتها في نفس السيرورة الطقوسية.

فالفريد بل وهو ينظر نحو الماضي، لا ينظر إلى الماضي الإسلامي للشعوب التي يصف عاداتها في الاستمطار رغم استحضاره للشعيرة الإسلامية للاستسقاء بل فيما وراء ذلك، الماضي الروماني والمسيحي، وقبل هاتين الحقبتين، ماض أمازيغي أوغل في الزمن، وهو ما يجعل من التاريخ الإسلامي لشمال إفريقيا مجرد فصل بين قوسين. والسبب في ذلك هو ارتباط المدرسة الاثنولوجية الفرنسية بالخصوص بالمصالح والظرفية السياسية، وبسياسة علمية تبحث قبل كل شيء عن ديانة للأمازيغ، اغتنت بإسهامات رومانية ومسيحية، تجعل ثقافتهم قريبة من القيم الغربية. وفيما وراء الاثنولوجيا، يقوم مثل هذا الموقف بالقدر نفسه بتشكيل الممارسة في فروع المعرفة التاريخية ويفضي إلى النظرية القائلة بتطور انحرف عن مجراه بالأسْلَمة والتعريب. وبالتالي فالرهان بالنسبة لهؤلاء الباحثين هو اكتشاف ديانة أمازيغية قريبة من الديانات المتوسطية القديمة، فكل دلالة إسلامية، تاريخية أو لا تزال حية، وكل وظيفة مرتبطة بالحياة الراهنة للمجتمعات الإفريقية الشمالية تجد نفسها حتما مُغَيّبَة على حد تعبير الانثروبولوجي المغربي عبد الله حمودي[4].

نماذج من طقوس الاستمطار

سنجد في السُّطور التالية، عرضا لأهم الاحتفالات التي مارسها المسلمون في الجزائر مطلع القرن العشرين، للاستمطار إبان الجفاف. وتعود النماذج المقدمة والأحداث المعروضة في هذا الصدد، إلى الملاحظة المباشرة التي أنجزها المستعرب ألفريد بل في مقاطعة وهران، أو تم تزويده بمُعطيات حولها من طرف مسلمين، قصُّوا عليه تفاصيل هذه الحفلات المُكرسة للمطر بجهتهم.

عين الصفرا (الجنوب الوهراني): عند اتصال الجفاف وديمومته إلى درجة إلحاق الضرر الكبير بالمحاصيل التي لم تنضج بعد، تجتمع النساء المُسنات والأطفال الصغار بمنزل معين، وتحضِر كل أسرة معها شيئا من دقيق الشعير المحمّص. يُوضع هذا الدقيق في طبق واحد أو عدة أطباق عريضة من الخشب (الكصعة)، ويتم عجنه بعدها بالزبدة والتمر لصنع «الروينة»[5]. بعد ذلك يتم إلباس ملعقة خشبية كبيرة (المغرفة تناعت المرقة) عدة خِرق بشكل يجعل منها دمية في حلة عروس تسمى غُنْجَة، يُطَاف بها على أضرحة الصلحاء المحليين، ويقوم الناس الذي ظلوا خارج المنزل سابق الذكر، إضافة إلى أولئك الذين يلاقون موكب النساء المسنات والأطفال، برش الماء أو الحليب على الفئتين الأخيرتين، فيما يقوم الأشخاص الذي يشكلون الموكب بأداء النشيد التالي وهُمْ مُشاة:

غنجة غنجة حلّت راسها

يا ربّي تبلّ خراصها

السبولة عطشانة

رويها يا مولانا

عند وصول الطواف إلى قبر أحد الصلحاء، يتم إحراق البخور ورَشّ جدران الضريح بالحِنَّاء، ثم توزع الروينة كصدقة على الأشخاص الذي لحقوا الموكب.

إذا لم تَكْفِ هذه الحفلة الأولى لإنزال المطر، يقوم الرجال بدورهم بزيارة ضريح الولي الصالح سيدي بُوتخيل سيد البلد، مع التجول في الموكب برايات الولي، وبعد هذا الحج الأول، يتقدم الرجال لزيارة بقية أضرحة الأولياء الصالحين في الجهة. وخلال هذا الطواف، يمشي الرجال حُفاة وعُراة الرأس، يقودون معهم ثورا أسودا، وينشدون وهم يمشون:

يا رجال الله حنّوا وجودوا

وارغبوا المولى يسقي عباده

جينا لله قاصدين نمشوا على الأقدام

وأنتما يا أهل الوفا بالجود والكرام

يتوقف الطواف أمام ضريح الولي حوالي نصف ساعة، يقوم خلالها الزوار باستظهار الدعاء سالف الذكر، ثم ينهون عملهم بذبح الثور الذي جلبوه معهم، ويوزعون قطع لحمه على كل المنازل. فيقوم كل واحد في منزله بإعداد طبق الكسكس (الطعام) للزوار الأجانب والفقراء ولوجبة الحفل (الوْعْدَة). ويتم الإعلان عن هذا الحفل من طرف أحد السكان، من أعلى مئذنة المسجد، من خلال العبارات التالية: «لا اله إلا الله، محمد رسول الله، صلى الله عليه وسلم، اسمعوا، لن تسمعوا إلا أخبار الخير، يا عباد سيدنا محمد، بعد الصلاة الفلانية، سيوزع الطعام عند بوابة المدينة».

وعند الساعة المحددة، يجتمع الغُرباء وسكان القصر في المكان المحدد، وبعد إحضار الطعام من المنازل يتم توزيعه على الحضور في أطباق خشبية. إثْرَ انتهاء هذه الوجبة العمومية، تتم تلاوة الفاتحة، ويصيح الإمام قائلا: «اسقنا يا الله بالماء وأمطرنا، وكافئ المحسنين الذين قدموا الأقوات»، ثم يتفرق الجميع، لينتهي بذلك الحفل.

بني شقران: عند حلول الوقفة، تبدأ النساء طقوس الاستمطار، فيتجولن ببقرة سوداء من خيمة لأخرى مع إنشادهن في نفس الآن:

يا البقرة الكحلاء سيدة البقر

اطلب المولى يعطينا المطر

تتم هذه الجولة حول الخيام ليلا، وتقوم النساء اللواتي بقين داخل خيامهن برش البقرة والنساء المرافقات لها بالماء. بعد ذلك يتم تسريح البقرة لتعود إلى القطيع. فإذا بالت أثناء أو بعد الطقس مُباشرة، فهذا دليل على قرب إمطار السماء. وبحلول الصباح، تُعِد النساء دُمية (غُنجة) كما هو الحال في عين الصفراء، يأخذونها في شكل احتفالي إلى أضرحة الأولياء وهم ينشدون نفس المقطوعات في عين الصفراء. وعند مرور الموكب أمام الخِيام الموجودة على حافة الطريق المطروق، يتم رش النساء بالماء، لأنه فأل خير قد يؤذي إلى نزول المطر. وباكتمال زيارة الأولياء، يعود الجميع إلى الدوار (قرية مكونة من الخيام)، وبوصولهم تخرج النساء والأطفال الباقون في الدوار لرش العائدين بالماء إلى درجة التبلل الكلي، في حين ينشد الأطفال:

يا ربّي النو يا ربّي النو

فـإذا لـم تمطـر السـماء بعد هـذا الاحتفـال الأول بأيـام معـدودات، يتدخـل الرجـال بدورهـم، فيتنكرون عبر ارتـداء أكياس وبعض الأقمشـة وبقايـا خِيام قديمة وأزيـاء نسـائية، كمـا هـو الحـال في مسـخرة حقيقية. وبعد تبرجهم، يخرجـون في حج إلى أضرحـة الأولياء الأكثر تقديسـا بالمنطقـة، ويحمـل كل واحـد منهم كيسـا من النسـيج مملوء بالرماد يرمونه علـى بعضهم البعض عند وصولهـم إلى ضريـح ولي معين، وهُم ينشـدون:

يا ربــي النّــو

عند مـرور الموكب أمـام مجموعة من الخيـام الواقعة علـى الطريـق المؤديـة إلى الأضرحـة المقصـودة بالزيارة، يرش سـكان هذه الخيام المُرور بالماء، ويـرد عليهم هؤلاء برشـهم بالرماد بواسـطة أنبوب من القصـب. بعد انتهاء هذا الصراع المُصطنع، يقدّم سـكان الـدوار أحيانا الطعام لزُوارهـم، أمـا الرجـال المكونـون للموكب، فيعـودون إلى منازلهم بعد انتهاء الزيارات المقدسـة، فيستقبلهم الرجال الذيـن ظلـوا في الدوار برشـهم بالمـاء، ليرد عليهـم هؤلاء برمي الرماد عليهـم، ثم ينصرف كل واحـد منهم إلى منزله.

إذا مـا اسـتمر الجفـاف، ولـم يسـقط المطـر، يخرج المثقفـون - إذا كان هنـاك مثقفون في القبيلـة - والرجال المشـهورون بتقواهـم وورعهـم، والأطفـال القائمـون بدراسـة القـرآن، يخرج كل هـؤلاء لزيارة أضرحـة الأولياء الصالحين. فيمشي الأطفال عُراة الـرأس، والعلماء حفاة الأقـدام، أما الرجـال المشـهورون بتقواهـم وصلاحهم، فيُجـبرون علـى التجرد الكلـي من ملابسـهم ويصرخون لأنهـم مرغمـون علـى المشي عُـراة. يتـم الطـواف على هـذه الحالة مـن ضريـح لآخر مع تـلاوة بعـض الآيات القرآنيـة. ثم يعـود كل واحد منهـم إلى خيمتـه، وتنتهي الاحتفـالات بإهـداء وَعْدة إلى أهم ولي صالـح في المنطقة.

تلمسـان: عنـد تهديد الجفـاف للمحاصيـل التي لم تنضـج بعـد، يقـوم التلمسـانيون بزيـارة أهـم الأولياء حُمـاة المدينـة. وعـادة ما يتفـق أعضاء طريقـة صوفية علـى الاجتمـاع في صباح يـوم مـا في زاويتهـم. وفي اليوم والسـاعة السـابق تحديدهما يخرجون في طواف، حاملين الأعلام المنشـورة، وسـرعان ما يتزايد عدد أفـراد الموكب كلما تقدموا في سـيرهم، فأغلب المسـلمين الذين يلاقون الموكب يلتحقـون به. عادة مـا يتم التوجـه في البداية إلى سـيدي الداودي الموجود شـرق أكادير مُنشـدين:

يا مولانا يا سميع الدّعـاء

نزّل لنا الغيث من السـماء

أنت المغيث يا ربنا غـيثنا

ولا تحاسبنا بما فعلنا

تتـم زيـارة العديـد مـن أضرحـة الصلحـاء، ويتـم التوقـف أمـام كل ضريـح منهـا لإنشـاد مـا يلـي:

يا رجـال الله حنّـو وجودوا

وارغـبوا المولى يسقـي عبيده

يا ربـي استقبل لدعـوتنا

بجاه فاطمة بنت المختار نبينا

يا ربـي غيثنـا بنعمتك

بجـاه محمد رسـولك

وبو بكر وعثمان وعمـر وعلي سيدنا

يا ربـي تسقينا

وتسقـي المومنين والعبّاد

أجمعيـن بجـاه محمـد

إضافـة إلى ذلك، يقـوم الطُلبـة المشـكلون للموكب باسـتظهار جماعـي للحـزب الـذي يبتـدئ بالكلمتـين التاليتـين «إنا فتحنـا»، ثم يطلبـون من الولي التشـفع لـدى الله لصالحهم.

عنـد حلول المسـاء، وبعد صلاة العشـاء (يتم ذلك في الصبـاح في ندرومة) يجتمـع الطُلبة الحافظـون للقرآن في المسـاجد ويقرؤون القـرآن كله، كل واحد منهـم يقرأ حزبا واحـدا أو حزبـين أو ثلاثـة أحزاب حسـب عـدد الطلبة الحاضريـن. وبعـد الانتهـاء من تـلاوة القـرآن، يكررون جماعيا مئـة مرة الآيـة التالية:

﴿الله لطيف بعبـاده يرزق من يشاء وهو القوي العزيز﴾

إلى جانـب ذلـك، يقـوم المؤمنـون في المسـاجد خلال نفس اليوم بإنشـاد جماعي علـى لحن بُـردة البوصيري، للبيتـين التاليين مئـة مرة بعـد كل صلاة:

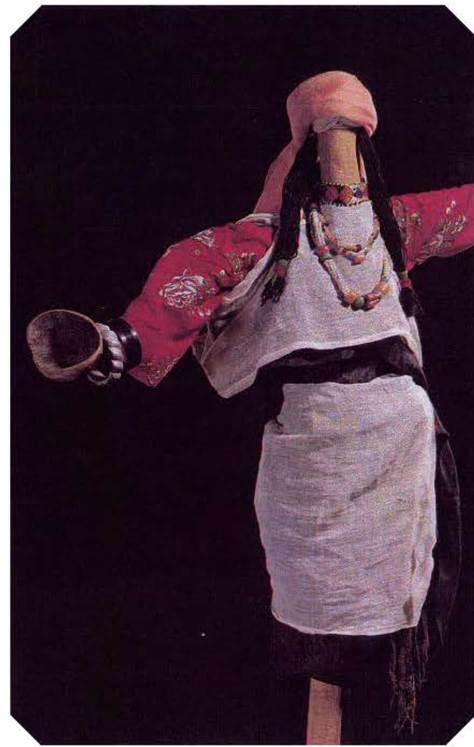
يا اللطيـف فـي الأزل

أنـت اللطيـف ولم تزل

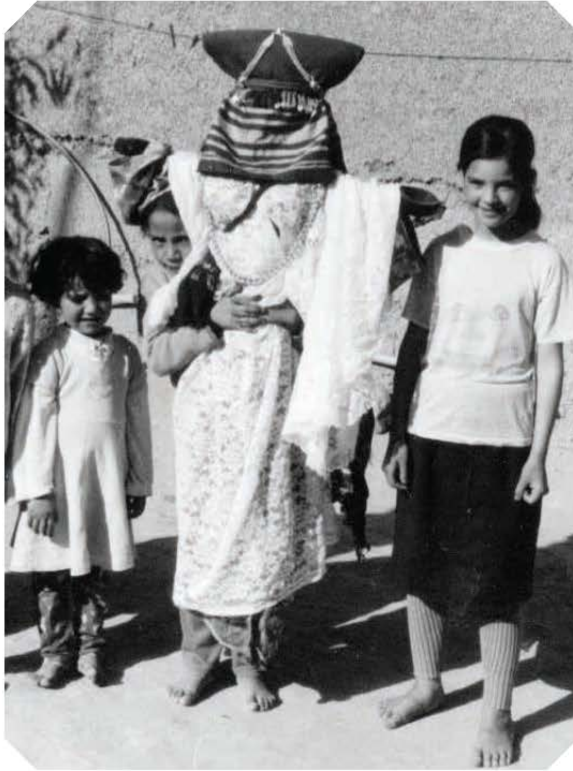
الطـف بنـا فـي ما نزل

بحرمة القرآن وعلى من نزل

لنلاحظ كذلـك، أنه في تلمسـان، خلال أيـام الابتهال والتوسـل لله، بعد نهاية الصلوات المفروضة، وعند النطق بالدعـاء، يقـوم المؤمنون بدل فتـح أيديهـم وتوجيه راحة



دمية غنجة، الجزائر، متحف الإنسان بباريس



تحضير دمية غنجة

اليد نحو السماء حسب العادة، بتوجيهها نحو الأسفل، وهو طقس خيِّرآخر لا يوجد مثيل له في الشعيرة الإسلامية المعروفة.

من بين الأعمال غير السُّنية التي يقوم بها التلمسانيون، هناك عملان يستحقان الإشارة إليهما:

يتجلى العمل الأول في قيام المؤمنين بجمع الحجارة - يتم جمعها عادة من جبل بعل المُطل على قرية العُبَّاد - ووضعها في سلة من الحلفاء. ويحرص العِباد الذين يقومون بجمع هذه الحجارة على قول الكلمات التالية عدة مرات عند التقاط كل حجرة وهي «يا لطيف»، قبل وضعها في السلة التي يتم حملها بعد امتلائها في طواف إلى نهر صفصاف. أما الموضع الذي تُغمر فيه السلة بالماء فهو جسر مَسْكَرة (في الطريق المؤدية إلى عين تِيموشَنْت، على بعد خمس كيلومترات من تلمسان). وعند نزول المطر، تُسْحَب السلة من قعر النهر، اعتمادا على حبل تم الحرص على إبقاء أحد أطرافه مربوطا بضفة النهر، في حين تم ربط طرفه الآخر بالسلة.

أما العمل الثاني الذي لا نجد له حضورا في التعاليم الإسلامية، فهو القيام في قمة مئذنة المسجد الجامع بعرض لوحة صغيرة كتبت عليها بعض الآيات القرآنية. ويُفسِّر التلمسانيون هذا التقليد بقولهم أنهم يستعلمون كلام الله نفسه ليشفع لهم عنده. وهو احتفال يأتي في نهاية كل الاحتفالات سالفة الذكر، فبعد فشل كل أشكال التوسل يتم اللجوء إلى عرض هذه اللوح الصغير الذي يُحرص على توجيه وجهه المحتوي على الآيات القرآنية صوب السماء.

أما حفل الطعام الجماعي الذي نصادفه في كل بلدان المغارب، فيُقام بتلمسان قرب ضريح الولي الأكبر الشيخ السنوسي في المقبرة الإسلامية. وغير بعيد عن قرية العُبّاد، تقدَّم هذه الوجبة المكونة من الكسكس (الطْعَام) واللحوم إلى الفقراء والغرباء كما هو الحال في عين الصفراء. يحضر هذا الحفل نخبة تلمسان، وتتم دعوة كل الساكنة لحضوره، صغارا وكبارا، أغنياء وفقراء، فالكل يجب أن يتذوقوا من الطعام الموزع. وعند انتهاء الناس من الأكل، يتم نثر بقية الكسكس على الأرض حتى تأخذ الطيور حصتها منه. وينتهي هذا

الحفل القروي بدعاء جماعي، يتم خلاله توجيه راحة اليد صوب الأرض.

يُحفظ للأطفال والفتيات الصغيرات دورهم طيلة المدة التي تستغرقها عملية التوسل لهطول المطر، فالأطفال المُنتمون لنفس الحي يجتمعون ويطوفون بالأزقة المجاورة لمنازلهم بدمية تسمى غنجة، مشابهة لتلك التي وصفناها سابقا، ويُنشدون وهُم يمشون الألفاظ التالية:

يا غنجة غنجة طالب الرجا
يا ربي تعطينا الشتا
جلجالة جلجالة باش تعيش الهجالة
السبولة عطشانة غيثها يا مولانا
الزرع صفر ورقها غيثها يا من خلقها

وفي الضواحي القريبة من تلمسان، نجد هذه الاحتفالات مختلفة بعض الشيء. فنحن نجد تضحية بثور أسود دون بُقع أو بتَيْس أسود. كما تختلف المُردّدات بدورها، فأثناء زيارة الأضرحة، يتم التغني بالمقطوعة التالية:

يا رجال الزاوية بيّتوها رَوْية
يا رجال بني حمليل بيّتوها غير تسيل
يا رجال بني وعزان بيّتوها كالويدان
يا رجال بني وكيل لا تخلّوها تميل
يا رجال بني سنوس صبّحوها كالقادُوس

وحتى تكتمل معلوماتنا حول طقوس الاستمطار لدى مسلمي تلمسان، سنقدم الأدعية والتوسلات التي تقوم بها الساكنة ذات البشرة السوداء في المدينة. فرغم كون هؤلاء السُّود مُسلمين، فهم يقومون باحتفالاتهم بشكل مستقل، لأنه يُنظر إليهم كطبقة متميزة وأقل شأنا داخل المجتمع.

لقد وقف ألفريد بل شخصيا على توسلات السُّود بتلمسان، يوم 2 فبراير 1903، والذي كان يوم انعقاد سوق الماشية. فقد اجتمع بضع عشرات من السود يمثلون الساكنة السوداء في تلمسان حول ضريح الولي الصالح سيدي بوجمعة خارج باب فاس، غير بعيد عن سوق الماشية، وبواسطة المال الذي التمسوه في السوق، اشترى هؤلاء تيسا أسود. وفي الوقت الذي كان فيه التيس مربوطا أمام القبر المقدس، بدأ السود طيلة عدة ساعات، سلسلة من الأغاني والرقصات مستعملين فيها أدواتهم الموسيقية. وفي هذه الأثناء يقوم المارة والمتفرجون برمي بعض القطع النقدية التي ستستخدم في اقتناء الدقيق والسَّميد اللازم لإكمال تحضير الوجبة، التي سيكون لحم التيس مكونها الرئيسي. وعند وصول وقت التضحية، يقوم المُضحي، بعد تمرير سكينه فوق مَوقد مُشتعل نُثِر فوقه البخور، بتقديم السلام بشكل متتابع نحو الجهات الأربع الرئيسية، وهو شاهر سكينه الذي يخفضه ببطء. وبعد وضع رأس السكين في الأرض وانحنائه هو الآخر، يتم جلب الضحية للمُضحي الذي يجز رقبتها حسب التقليد الإسلامي، آنذاك يقوم التيس وهو مُضرج في دمائه ليذهب ويسقط في مكان غير بعيد عن موقع ذبحه[6].

آنذاك يقترب المُضحي من الضحية حاملا معه مِجمرة عطور تحترق فيها أنواع البخور، ويقوم بتبخير الجُرح الفاغر الذي أنجزه في رقبتها، في حين تبدأ الفِرق الموسيقية البربرية بعزف الموسيقى. وينتهي الحفل بدعاء يقال باللغة العربية من طرف مقدم ضريح سيدي بوجمعة. ويتتبع كل المسلمين الحضور وهم وُقوف هذا الدعاء، سواء كانوا سُوداً أو غيرهم، محتفلين أو مجرد فضوليين، فاتحين أيديهم وموجهين راحاتها نحو السماء، كما هو الحال في الدعاء العادي.

خصائص وتفسير أهم طقوس الاستمطار

إذا ما عاينّا العادات الشعبية لطلب النو في الجزائر، فسنكتشف أن العناصر التالية حاضرة بقوة في هذه الطقوس، وهي:

- التوافق مع طقس الأولياء.
- الآلام الجسدية والمعنوية.
- أقوال وأغاني وأناشيد.
- طقس غُنجة (أو غَنجة).
- تقديم الأضاحي والوجبات الجماعية.

هذه المسائل هي التي سنقوم باستعراضها هنا.

1 - التوافق مع طقس الأولياء:

سبق ولاحظ غولدزيهر (M. Goldziher) أن المسلمين يزورون قبور الصلحاء بهدف التوصل من خلالهم إلى التحرر والتخلص من الكوارث ودفع الجفاف بشكل خاص. «لم يكن الشكل البسيط والمعتاد

للاستسقاء الهادف إلى مواجهة أو تعويض الطقوس القديمة الوثنية كافيا في نظر الشعوب الخشنة لتحقيق المراد، ما دام بالإمكان ملاحظة عدم فعاليته في غالب الأحيان...، وقد لوحظ بشكل مبكر استخدام وساطة الرجال الأتقياء (عبر الصلوات)...والصلحاء الأحياء لوقف الجفاف».

إن الخصائص السحرية للطقوس المقامة حول القبور المقدسة ظلت بديهية وجلية بالنسبة للمسلمين، بل هم عديدون الصلحاء المغاربيون الذين وصفهم مترجموهم بـ «قبره يُستسقى به» كما أشار إلى ذلك غولدزيهر. وقد قدَّم دوتي (M.Doutté) ملاحظات مشابهة حول هذه العادة المعمول بها في المغارب، والمتجلية في التوجه لسيد أولياء البلد للاستمطار[7].

ومن المسلّم به في الجزائر قدرة الصُلحاء على الاستمطار، وأن حضور قبر أحدهم هو ضمانة للخصب في المنطقة التي يوجد فيها. ويمكن أن نُعمّم على عدد كبير من هؤلاء الصلحاء بيت الشاعر ابن خميس حول سيدي بو مدين:

وجاد الثرى تاج المعارف ديمة

تغض بها تلك الربى والأباطح [8]

وليست نماذج الصلحاء الذين قاموا بإنزال المطر، بالنادرة في الإسلام. فهي كثيرة كثرة نماذج الصلحاء المُنبعين للعيون بطريقة اعجازية. فنحن نقرأ في مخطوط الملالي[9]، أنه من بين كرامات الشيخ السنوسي، ذهابه في صباح أحد الأيام إلى جبل بني ورنيد جنوب تلمسان، فأدركته الصلاة في مكان لا تكفي مياهه للقيام بالوضوء، فالتفَت السنوسي الذي كان صُحبة رجل من بني ورنيد جهة الشرق، ودعا الله، فحلت السُّحب في الحال، وانهمرت الأمطار على الأرض، فاستطاع الرجلان الشرب والوضوء، ثم انقطع المطر[10].

لكن ليس من الضروري توفر شرط الصلاح حتى تُمطر السماء، فمما يُروى أن زنجيا، تمكن عبر صلواته السرية من الحصول على المطر الذي لم تتمكن ساكنة البصرة من التوصل إليه عبر الصلوات العمومية[11] في المقابل، يُمثل حادث الإمطار من طرف شخص عادي، عُنوانا للطوباوية لدى المؤمنين.

لن نندهش إذا ما وجدنا السكان يطلبون تدخل الرجال الأكثر تقديرا واحتراما بسبب زهدهم في الحياة ومعرفتهم بالقرآن، إضافة إلى شرفهم. فيتم إجبارهم عند الضرورة على طلب المطر المُراد من الله بشكل عمو مي.

فعلى سبيل المثال، يُقاد الأطفال التلمسانيون، الذين يتعلمون القرآن في المسجد من طرف مُعلّمهم إلى زيارة قبور صُلحاء العبَّاد، ويسيرون منها وهم حُفاة الأقدام وعطشى وصولا إلى شلالات الوْرِيتْ، عبر محاذاتهم للقناة المارة عند منتصف ارتفاع الجبل. تشكل هذه الزيارات للقبور، والطريق الطويلة في ظروف قاسية لهؤلاء الصغار المعتنين بكتاب الله، تضحية لا يمكن أن لا يلتفت إليها الله.

يظل الرصيد الكَرَامِي في المُعتقدات الشعبية مُلاصقا للصالح بعد موته، بل يصبح أكبر مما كان عليه الأمر خلال حياته. فهو آنذاك أقرب إلى الله، حسب العبارة المتداولة «لبى نداء ربه»، وتصبح فعالية تدخله يقينية لدى كل شخص.

2 – الآلام الجسدية والمعنوية:

سبق وذكرنا أعلاه، أنه للتكفير عن الذنوب والمعاصي المرتكبة في حق الله، يقوم الشعب بتعذيب نفسه من خلال عقوبات جسدية وآلام معنوية. فالصدقات والزكاة المُشكلة لفعل الحرمان من جزء من الممتلكات لصالح المجتمع حُبا في الله، تكون عامة خلال فترة الجفاف في الجزائر. يقوم المؤمنون في ندرومة بعد أداء الصلاة في المسجد، بالتوجه حفاة إلى المقبرة، التي تمتد كما نعلم حول قبر سيد أولياء البلد، أو قبور الصلحاء المحليين. وفي مازونة (الضهرة) يتوجه الناس أيضا حُفاة الأقدام نحو قبر سيدي بلمْحَالح، بالجبل المجاور، وفي عين الصفراء يمشي الرجال كما رأينا حفاة وعراة الرؤوس في الموكب، ويتكرر نفس الأمر في بني شقران بالنسبة للمثقفين والشباب الدارسين للقرآن، والأمر نفسه يحدث في تلمسان.

يضاف إلى هذه العقوبات الجسدية، الصوم الذي يخضع له المؤمنون طيلة أيام الاستسقاء. فقد سبق وذكرنا أن اليهود في تلمسان كانوا يصومون كل الأيام التي كانت تقام فيها احتفالات طلب النو.

وغالبا ما تضاف إلى هذه الآلام الجسدية، عقوبات معنوية. فالرجال الأكثر احتراما للمكانة التي يحضون بها في المجتمع، ينحدرون طواعية إلى المرتبة الأكثر دُنُوا

وحقارة، فقد رأينا السلطان مولاي عبد الرحمان، يأخذ أمام أنظار كبار الدولة والعِباد، المحراث من الفلاح ويقوده بنفسه. كما أن شخصيات مهمة ومميزة بثروتها ومكانتها الرفيعة، كانت ترتدي ملابس الفقراء وتدعو لنزول المطر في تلك الحالة البئيسة، وذلك لأنه «لا يوجد من هو أعز من الفقراء ولا أذل من الأغنياء» حسب قولة للشيخ الصالح أبو علي عمر الحبّاك[12].

كما أن وليا صالحا آخر، مدفون في العُبّاد، هو سيدي عبد السلام التونسي، «أمره أمير تلمسان بقتل نفسه على طريقة القوم بأن يحمل الحطب على ظهره ويحضر به على مواقف عزه وجماهير خدمه، ففعل وباعه وجاء بثمنه فقال له الآن أنت أحق بالدعاء لي مني لك، لخروجك من الدنيا عما لم أخرج عنه»[13].

إذا كانت عقيدة هؤلاء المتصوفة تفسِّر إلى حد ما، من خلال الحَطّ من قيمة النفس والابتعاد عن مَلَاذِّ الدُّنيا، فعل انحناء الكبار أمام الله عبر انحنائهم أمام الناس، للتوصل إلى تحقيق أمانيهم، فلا نعتقد أنه بالإمكان تعميمها على كل حالات الدعاء للاستمطار. وفي بعض القبائل كبني شقران وفي سهل إغريس كذلك، يقوم الفلاحون بتوسلات في زيٍّ غريب مُحَوِّلين الحفل إلى نوع من أنواع المساخر[14].

3 - أقوال، أغاني وأناشيد:

تتميز الأقوال المُقَفَّاة والأغاني هي الأخرى بتأثيرها السحري في معتقدات المتوحشين. وقد جمع لانغ (Lang) في كتابه Mythes, cultes et religions عدة نماذج منها[15].

نجد باحتفالات طلب النو في الجزائر، وبمختلف الطقوس الدينية، أغاني وأناشيد خاصة بالحفل المُقام. قدَّمنا العديد منها فيما سبق ذكره بالنسبة لعين الصفراء وبني شقران وتلمسان. لكن هذه المقاطع الغنائية الخاصة باحتفالات طلب النو، والتي نجدها باختلافات بسيطة لدى مختلف قبائل المغارب ليست مجرد تعابير خالصة، كما أن أعمالهم في الحفل الديني الخاص بالتوسل ليس مجرد طقس ميكانيكي أو سحري كما هو الحال بالنسبة للأناشيد الخاصة في الديانة الفيدية التي بإمكانها إنزال المطر رغما عن الآلهة[16].

تتوجه أغاني الرجال والنساء والأطفال للاستمطار نحو المعبود، أو نحو أصدقائه من الصلحاء، كما تعبر عن ذلك الجُمل التالية:

يا من لك جينا قاصدين
لا تطردنا خائبين

لقد مكنتنا النماذج المُقدمة سالفا من إضاءة هذه النقطة، وهاته عينات أخرى كانت تُغنَّى من طرف المؤمنين أثناء التوسلات لنزول المطر:

يزور الرجال في مازونة قبر سيدي بلمْحَالح، وهُم ينشدون:

الله يغيثنا ويغيث المومنين
الله يغيثنا و يغيث الصالحين
يا رجال الله حنّوا وجودوا
قادر المولى يسقي عبّاده[17]
يا ربي استقبل لدعانا
بجاه فاطمة بنت المختار نبينا
يا ربي غيثنا بنعمتك
بجاه محمد رسولك
وأبو بكر وعثمان وعمر وعلي سيدنا
يا ربي تسقينا
وتسقي المومنين
والعباد أجمعين
بجاه سيدنا ونبينا شافع المذنبين
يا ربي تغيثنا وتغيث الصالحين
بجاه المرسلين

وتقوم الفتيات في مازونة كل يوم بالتجول في الأزقة وهن حاملات معهن الدمية المسماة في تلك الظروف بغنجة، والتي تعرضنا لذكرها سابقا، وسيأتي الحديث عنها فيما بعد. وغالبا ما تحمل إحدى تلك الفتيات الصغيرات على كتفيها شاة، وتنشد رفيقاتها معها طيلة خمس ليال متعاقبات:

النعجة بغت تبول   يا ربي اسق السبول

وتنشدن كذلك:

يا النو طيحي نعطيك جدية
حوحو[18] ما يسيح ما ينوّح ما يقول البرد عليّ
يا النو أم السكاوي
شمّخينا الكساوي



الطواف الطقوسي بدمية غنجة

يا النـو أم الويدان
اهدمي[19] علينا البيبان

4 - طقس غنجة:

سبق وتحدثنا في الحفلات الموصوفة أعلاه عن طقس غُنجة، المسمى أيضا غَنجة في بعض اللهجات. وتعني الكلمة البربرية غُنجة «ملعقة كبيرة تستخدم لصبِّ المرق». وبالتالي فغنجة هي تلك الملعقة المُستخدمة لصبّ المرق والتي تم الاعتناء بإلباسها على شكل دمية.

يكاد يكون طقس غنجة عاما في المغارب، فنحن نجده في الجزائر كما نجده في المغرب، بالجهات الناطقة باللغة العربية وتلك المتحدثة باللغة البربرية. ولهذا الطقس خاصية رمزية بما أن غنجة تمثل أداة تستخدم لصب مادة سائلة. كما أنه طقس مماثل لذلك الطقس القائم على وضع إناء فارغ أمام تمثال إله المطر لدى بعض المتوحشين على سبيل المثال. أما في الممارسة التي تعنينا هنا، فنحن أمام معتقد إحيائي واضح بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد رمز، فغنجة تمثل كما يبدو إلهة فعلية للمطر[20].

القرابين والأضاحي والوجبات الجماعية: إذا كانت الصدقات قرابين تكفيرية موجهة لله، فالأضاحي والهدايا المقدمة لولي صالح لها صفة الاستعطاف والتشفّع. فهدفها هو التوصل إلى نيل عطف الولي الصالح المستقبل لتلك الهدايا والحصول بذلك على تدخل مناسب من قبله. يتجلى ذلك في أقوال موسى في سفر الخروج (V, 3).

نعثر في هذا التكريم المُقام للولي الصالح، على صورة وفية جدا لقربان القدماء لآلهتهم.

يُمَيِّز روبرتسون سميث (M. Robertson Smith) بين القطعة التي يأخذ العابد حصته منها، وبين الضحية المقدمة ككل إلى الآلهة والكهنة. سنرى فيما بعد أن الشكل الأول والثاني من أشكال هذه القرابين حاضرة في الطقوس القربانية للاستمطار في الجزائر.

لا يمثل قربان الضحية أو الحج إلى أضرحة الصلحاء جزءا من الطقس الإسلامي السُّني للاستسقاء في الإسلام، لكنه منتشر بشكل عام في الجزائر. فكلما ألمّ بالمؤمنين شرٌّ وأرادوا رفعه (مرض، عقم المرأة، إلخ...) قاموا بذبح الأضاحي للأولياء، وتختلف الضحية هنا دون شك حسب الأولياء والمناطق والشر المراد رفعه ودرجة ثراء الشخص المُقبل على تقديم القربان، لكن الخاصية تبقى هي نفسها رغم اختلاف الظروف.

عادة ما يكون الهدف من القربان كما سبق وذكرنا ذلك، تقديم عناصر مادية لإتحاد قُرباني مع الله، لتدعيم وتقوية الرباط الحيوي بين الله وعباده. لأن الشر المُعانى منه هو مؤشر على برودة العلاقة بين الله وعباده، لذا يجب القيام بعمل تكفيري من جانب الطرف الأخير[21].

لقد كان القربان المُقدم من طرف الإسرائيليين للتكفير عن إساءة أوذنب مقترف، من حق الكاهن الذي يقوم بالدعاء للمُذنب[22].

يَمُر القربان الخاص بالاستمطار عموما في الجزائر من مرحلتين: تقدم في البداية هدايا نقدية وعينية لمُقدمي (الأئمة والمُضَحُّون) أضرحة الأولياء، ثم العطايا الغذائية (لحم الضحية، الدقيق، إلخ...) التي يتم تناولها جماعيا في الغالب قرب ضريح أحد الأولياء الصالحين المُتضرّع إليهم. لقد حافظت هذه الوجبة بشكل واضح على الخاصية التي كانت لها خلال الفترة البدائية، وهي الاتحاد مع الله، الذي غالبا ما يجد الولي الصالح المسلم مكانه داخله.

عندما يطلب سكان مازونة المطر، يقدمون للولي سيدي بلمحال ثورا وعدة قناطير من التين والمئات من دوائر الخبز، ومن عشرين إلى ثلاثين عُلبة شمع. يوزع التين والخبز على الفقراء بعد الصلوات المعهودة، أما الثور والشموع والنقود المقدمة، فترجع إلى أسرة المُقدم.

تقدم في منطقة تِنس (Ténès) وْعْدَة (حفل شعبي يقام قرب الضريح، مع وجبة وتوزيع للطعام) على شرف الولي الصالح. وعند منتصف النهار، توزع أطباق ضخمة من الكسكس على المدعوين من طرف أفراد القبيلة المقيمة للحفل والطعام الجماعي. بعد انتهاء وجبة الطعام، يقوم الحضور بزيارة ضريح الولي الصالح المُنظم على شرفه الحفل، ويقدمون هدايا نقدية للمقدم، كما يقوم كل واحد منهم قبل ولوج منزله بأخذ قبضة من الكسكس ونثرها في حقله.

يقام الطعام الجماعي في تلمسان كما سبق وذكرنا ذلك، قرب ضريح الشيخ السنوسي (المسمى دْسُو الوقفة، أي سيد الجفاف) وسط المقبرة. ويتم نثر بقايا الطعام على الأرض، وتكسير الأواني التي استخدمت في الأكل. يُحيل فِعل نثر الطعام على الأرض على طقس معين. ويتم ذلك حتى تتمكن روح الولي الصالح (قديما كانت روح القمح والحصاد) من الحضور وأخذ حصتها من الطعام الجماعي. في حالات أخرى، يحتاط الإنسان الجزائري إذا لم يكن الأمر يتعلق بمعتقد معين، من رمي الطعام الذي وهبه الله إياه. لقد لاحظ الجميع أن المسلمين الجزائريين إذا ما صادفوا في طريقهم قطعة خبز فغالبا، إذا لم يقوموا بأكلها، يحرصون على التقاطها ووضعها بدقة في ثقب من الثقوب الموجودة في الجدران، أو في موضع لن تتعرض فيه تلك القطعة للدهس بأرجل المارة.

ويزعم التلمسانيون أن طيور السماء ستأتي لأكل الكسكس المنثور فوق الأرض. إن هذا الطقس جد محيّر، ويستحق الإشارة إليه. فنحن نعلم حسب عدة أساطير عربية، قدم غولدزيهر مُختارات جيدة منها في مقاله الصادر بـ «Le Globus»[23]، أن أرواح الأموات تعود إلى الأرض في صفة طيور. ألا يجب أن نرى في العادة التلمسانية بنثر كسكس الطعام القرباني لطيور السماء، طريقة يتم من خلالها إشراك الولي المحتفى به وهو الشيخ السنوسي وبقية الأولياء الآخرين الراقدين في هذا المجال الشاسع الخاص بالأموات في تلمسان، في الهدية الجماعية؟

يجب أن نرى كذلك في كِسَر الأواني المستعملة في الوجبة الاحتفالية[24] عادة قديمة جدا، تقدم لنا الديانات القديمة نماذج حولها. فكل ما تم استعماله في عمليات التطهير يجب تدميره، حتى لا تفقد عملية التطهير فعاليتها، إذا ما وُظفت الأشياء المستخدمة في إكمال الطقوس في استعمالات أخرى دنيوية. توجد هذه العادة الدينية لدى بعض الشعوب، ويمكن أن نقابل هذه العادة، ببعض العوائد في بلدان أخرى، إذ يتم كسر الإناء الذي استعمله شخص أجنبي أو استخدم في شيء مُدنس، لأنه أصبح نجسا وملوثا بهذا الاستعمال، وبالتالي يصبح من الممنوع استعماله من قبل المؤمنين. في الحالة الأولى، من المفترض أن الآلهة هي التي تتناول الطعام بشكل جماعي مع العبد، وبالتالي فالإناء يمسي ممنوعا ومحظورا، أما في الحالة الثانية فالإنسان هو الذي دنسه.

لقد وصفت التوراة كِسر الآنية المستعملة في طهي أطباق القربان المُهداة إلى الإله بهدف التكفير عن الذنوب. فنحن نقرأ في سفر اللاويين (VI,28): «سيتم تكسير الإناء الفخاري الذي طهيت فيه (لحم الذبيحة). أما إذا كان الإناء من البْرُونْز، فسيتم تنظيفه بشكل جيد وغسله بالماء».

لقد رأينا أن الهدايا المقدمة من طرف المؤمنين للحصول على المطر جد متنوعة، لكن الهدية الرئيسية هي الضحية التي يتم ذبحها على شرف الولي الصالح الذي يتوجه إليه المؤمنون. نفس الأمر نجده لدى العبرانيين، وقد قدم فلهاوزن (Wellhausen) مُلاحظة مماثلة حول عادات العرب القدامى قبل الإسلام[25].

يتعلـق الأمـر هنـا في طقـوس الاسـتمطار، بضحية مقدمـة مـن طرف عـدد كبـير من النـاس، لذلـك فهي غالبـا ما تكـون عبـارة عن ثـور، شـاة أو تيـس، في حين إذا كان الأمـر يتعلق بشـخص واحـد مُقدِم علـى تقديم الضحيـة للـولي الصالـح الذي يرجـو بركته، فهـو عادة ما يقتصر علـى ديـك أو دجاجة.

لا يجـب أن تكـون الضحية (ثور، شـاة، تيـس، إلخ.) كيفمـا اتفـق الأمـر، بـل يجـب أن تكـون مميـزة وذات علامـات خاصـة، وموافقة لإشـارات معينة. وعـادة ما تكـون سـوداء[26]، دون بقـع وبالغـة. لقد أشـار موسى بدقة للإسـرائيليين بخصوص الحمل الفصحي «تكون لكـم شـاة صحيحة ذكـرا ابـن سـنة»[27]. عديـدة هي الأوصـاف المتعلقة بالضحية دون بقـع، خاصة في التوراة، إضافـة إلى طبيعـة الطقـوس الواجـب القيام بهـا أثناء تقديم القربـان[28].

نسـتنتج من خلال ما سـبق، تنوع طقوس الاستمطار في الجزائـر مطلـع القـرن العشـرين، كمـا وقـف عليها المسـتعرب ألفريـد بـل، واختلافهـا بشـكل كبـير عـن الطقوس السـنية للإستسـقاء، وهو ما يجب تجنب ربطه بشـكل تلقائي بمخلفات الحقبة القديمة، لأن ذلك ينطوي على مجموعة من التحريفات أهمهـا، القبول بمبدأ تراتب المعتقـدات الدينيـة وإمكانية وجود ديـن حقيقي معزول بطريقة أو بأخرى عن بقية المظاهـر المجتمعية الأخرى[29]. كما أن هـذه الطقـوس تكاد تتطابـق مع تلك الـتي كانت سـائدة في المغرب خـلال نفس الفترة، مع تسـجيل بعض الاختلافات الطفيفـة بينها[30].

الهوامش

1 – Alfred Bel, Quelques Rites pour obtenir la pluie en temps de sécheresse chez les Musulmans Maghrébins, in Recueil de Mémoires et de Textes publié en l'Honneur du XIVe Congrès des Orientalistes par les professeurs de l'Ecole Supérieure des Lettres d'Alger et des Médersas, Imprimerie orientale Pierre Fontana, Alger, 1905, pp.49-98.

2 – حمودي عبد الله، الضحية و أقنعتها: بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2010، صص. 25-26.

3 – Alfred Bel, La Djazya, chanson arabe, précédée d'observations sur quelques légendes arabes et sur la geste des Beni Hilal, Paris, Imprimerie Nationale, 1903, p.143, note 1.

4 – حمودي عبد الله، مرجع سابق، صص. 38-37-27.

5 – حول هذا اللفظ، أنظر:

* Delphin Gaëtan, Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé, Paris, 1891, p.212, note 11.

6 – لزُنوج تلمسان حفل زراعي آخر يقام بانتظام قرب ضريح الولي الصالح سيدي يعقوب، عند بداية فصل الصيف (أحيانا أخرى في الخريف) و يسمى الدردبة. ويُضَحِّي الزنوج بمناسبته بالأضاحي (الدِيَكة، التيوس، الشياه، الثيران). وبمجرد ذبحها يتم تركها، كما هو الحال في التضحية التي نتحدث عنها هنا، فتنهض تلك الحيوانات لتسير بضع خطوات وتسقط بعد ذلك. حسب المعتقد الشعبي فان محصول السنة سيكون جيدا إذا ما سارت الضحية مسافة أطول وهي تنزف. تروي أسطورة أن ثورا، وبعد ذبحه، نهض وسار عدة كيلومترات (يقال انه ذهب إلى غاية شلالات الأوريت، ثم عاد ليموت بالضبط في الموقع الذي ذبح فيه.

7 – Edmond Doutté, Les Marbouts, Paris, Ernest Leroux, 1900, p.12 ; Edmond Doutté, l'Islam Algérien en 1900, Alger, Giralt, 1900, p.48.

8 – Yah'ia Ibn Khaldoun, Bighiat-er-Rowwad, Alger, Fontana, 1904, tome I, texte arabe, p.11.

9 – عنوان المخطوط هو: المواهب القدسية في المناقب السنوسية، واسم المؤلف هو: محمد بن عمر بن إبراهيم بن عمر الملالي.

10 – تقدم هذه الكرامة نموذجا مشابها لكرامة ورد ذكرها



لثام التوارق:
دراسة أنثروبولوجيّة وسوسيولوجيّة

أ.يوسف بن موسى – كاتب من تونس

يعتبر مبحث اللباس مبحثا راسخا في الدراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، فقد شهدت الدراسات المتخصّصة في اللباس تطورا منذ مطلع القرن العشرين وفيها تقاطعت عدة مناهج وعدة حقول معرفيّة، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والدراسات المتخصّصة في أشكال التديّن، وكذلك الموضة واقتصاد النسيج. ففضلا عن وظيفته الرئيسة المتمثّلة في الوقاية من تقلبات المناخ العنيفة (الحرّ والقرّ)، للباس وظائف عديدة منها الاجتماعيّ والطبقيّ والطائفيّ والإثنيّ والجماليّ وغيرها. ولقد اكتشف العلامة عبد الرحمان بن خلدون بشكل مبّكر أن الجماعات تتخذ اللباس (الزيّ والشعار) وسيلة للتمايز في ما بينها إثنيّا أو طائفيّا،

فـكل جماعــة أو طائفــة تعرف بلباســها الخــاص الذي نجـد تكثيفـه الأعلــى في لبــاس زعمــاء القبائــل ورجال الديــن القائمــين علــى إدارة شــؤون الجماعة سياســيّا وروحيّــا، كمــا يكشــف اللبــاس عــن انتمــاء طبقــيّ، فحســب ثمن اللباس ونوع قماشــه يمكــن تحديد موقع المـرء مــن مجتمعــه، أو تعــين دوره الاجتماعــيّ (المعلم والعســكري والطبيــب والشــرطي والطالــب والعامل لـكل واحد منهـم بدلـة تمـيّزه ...). كما يـؤدي اللباس وظائــف الضبط الجنــدريّ في المجتمع فيميّــيز المرأة عن الرجـل ويمــيّز البكر عــن الثيــب والمتزوجة عــن الأرملة والمحصّنــة عــن المطلّقة.

إذن يختـزل اللبــاس حيّزا كبــيرا من ترســانة القواعد الاجتماعيّــة والدينيــة والأخلاقيّــة الــتي تضبــط نظام الأدوار في مجتمــع ما، وهذا ما رشّــحه لأن يكــون مبحثا جامعــا لعلــوم شــتى ومناهــج مختلفــة، وقــد حظــي اللبــاس في الثقافــة العربيّة الإســلاميّة باهتمام كبير من قبل الباحثــين، ولئن اختلفــت مقارباتهم حــول اللباس فإنهــا ظلــت في معظمها تتحــرّك ضمــن مربّــع الدينيّ والأخــلاقيّ والهــوويّ، أي في ســياق تحديد هويّــة اللباس العربي الإســلامي في مواجهــة النمــاذج الثقافية الأخرى الوافــدة بســبب غــزو عولمــة المركــز الغــربيّ لثقافــات الأطراف ومنهــا الثقافــة العربيّة.

ولعــل لباس المــرأة كان أكــثر أنماط اللبــاس حضورا في البحــوث والدراســات الأكاديميــة أو حــتى في الجدل الســياسيّ والإيديولــوجي وخاصــة مفهومــا الحجــاب والســفور، فمنذ النصوص الأولى المؤسســة لهذا الجدل مع الطاهر الحداد وقاســم أمين، بقيــت النظرة إلى لباس المــرأة ولبــاس الرجل لا تغــادر زاويــة الجائــز والمحظور والشــرعي وغــير الشــرعي. فباســتثناء كتــاب المــؤرّخ التونســيّ الراحل محمد الطاهر المنصــوري «في التحجّب والتزنّــر»(Du voile et du zunnar Du code vestimentaire en pays d'Islam, 2007) الــذي درس فيه لباس النســاء وأهل الذمّة في العصر الوســيط، دراســة علميّة رصينــة ودقيقة، فإنه يمكــن القول بأنها قلّــة هي الدراســات الــتي نظــرت إلى اللباس مــن زوايا أخرى جماليّــة أو فولكلوريّــة، وقلّة هي الدراســات التي قاربــت اللبــاس مــن منظــور الأنثروبولوجيــا الوظيفية أو الأنثروبولوجيــا الثقافيــة بعيــدا عــن جمــود الطــرح الديني ومزايدات المقاربة السياســية. وحتى الدراســات الــتي قاربــت اللبــاس في الثقافــة العربيّــة مــن منظور انثروبولــوجي فيغلــب عليهــا التمركــز الحضــاري إذ أن أغلبهــا تــدرس خصائــص اللبــاس عــن ســكان المدن والعواصــم الكــبرى في الوطــن العــربي، بينمــا تشــكل ملابــس ســكان الأريــاف والقــرى الطرفيّــة في الوطن العــربيّ معينا غزيرا من المــادة البحثيّة الــتي تصلح لأن تكون قاعــدة للدراســات الاجتماعيّــة والأنثروبولوجيّة. فمن المعــروف أن الفلكلــور الثقافي بمختلــف تمظهراته (اللبــاس والموســيقى والأكل...) انســحب أمــام زحف الأشــكال الثقافيّــة المعولمــة إلى الأطــراف واقتصر على المناســبات الدينيــة والاجتماعيّــة (الأعيــاد وحفــلات الزفاف والختــان...).

إنّ دراســة اللبــاس مــن زاويــة أنثروبولوجيّــة كفيــل بكشــف الكثــير مــن الحقائــق حــول تاريخيّــة نشــأة العقائــد والأفــكار وأنمــاط التديّــن وأشــكال التطــوّر الاجتماعــيّ فضــلا عــن التثاقــف والتبــادل. ولقد اخترنا في هذا الســياق دراســة ظاهــرة ثقافيّة فريدة في الثقافــة العربيّــة الإســلاميّة وهــي اللثام التــارقيّ، وهو عــادة درج تــوارق الصحراء الكــبرى الإفريقيّــة عليها منذ آلاف الســنين ولــم يتخل عنهــا إلى يومنــا هــذا. ونرى في هذا الصدد ضــرورة تعريف هذه المجموعة البشــريّة لكي يتمثّــل القارئ موضــوع البحث بشــكل دقيق.

التوارق

التوارق مجموعات بشــريّة تنحــدر في أغلبها من قبائل صنهاجــة الأمازيغيّة مثــل تاركا وجدّالة والمتونة ومســوفة وهــي قبائل اســتوطنت منــذ عصــور قديمــة الصحراء الكــبرى الإفريقيّــة مــن المحيــط الأطلسي غربــا إلى بحيرة التشــاد وصحراء فزان شــرقا، ومن واحات توات وغدامس وسجلماســة شــمالا إلى تنبكت وأغاديس وتادمكة جنوبا. وقد تفاعلــت قبائل التــوارق الأصيلة في العصر الوســيط مــع قبائل عربيّة أهمّهــا القبائل الهلاليّة خاصة في شــمال الصحــراء الكــبرى (فــزّان والهقّــار والتاســالي والصحراء الموريتانيّة)، ومع قبائل ســودانيّة مثل الســنغاي والتكرور والبمبارا والهوســا في جنوب الصحــراء، خاصة في تنمبكت وجاو وأغاديس وطاو وزندر والأطراف الشــمالية للســافانا الإفريقيّة عموما. وقــد أنتج هذا التفاعل تركيبة اجتماعيّة حافظــت علــى المــوروث الاجتماعيّ-الثقــافي الأمازيغيّ أساســا، تركيبــة اســتفادت كثــيرا مــن الرافديــن العربي والســودانيّ بدرجــة ثانيــة. أسّــس في حضــارة عظيمة في الصحراء الكــبرى، حضارة تجد تمثيلها الأنســب في جوهرة الصحــراء مدينة تنبكتو، التي أسّســها توارق مقشــارن.

مجتمع التوارق مجتمع تقليديّ يقوم على تراتبيّة طبقيّة غير مرنة، فبعض التوارق ينحدرون من قبائل النبلاء وبعضهم من قبائل العبيد وبين الطبقتين، قبائلَ الأتباع ورجال الدين. أمّا نمط عيشهم فتهيمن عليه البداوة واقتصادهم يقوم على الرعي والغزو والصيد والتجارة بالأساس. وتتميّز التشكيلة الاجتماعيّة التارقيّة بأنّها تشكيلة شبه أموميّة تحظى فيه المرأة بمكانة متميّزة، لا تتوفر لغيرها من النساء في المجتمعات المسلمة عادة.

أمّا ثقافتهم فهي ثقافة هامش صحراويّ (ليست ثقافة العواصم التاريخيّة للحضارة العربيّة الإسلاميّة). وهي بدويّة تغلب عليها المشافهة ويسيّجها تصوّر أسطوريّ للكون. كما أنّ اللغة الحاملة للثقافة التارقيّة هي اللغة الأمازيغيّة بالأساس ثم العربية بدرجة ثانيّة.

إن اختيارنا لدراسة ظاهرة اللثام عند التوارق نابع من فرادة هذه الظاهرة في محيطها، ففي كل المجتمعات المسلمة جرت العادة أن يكون الرجل سافر الوجه والمراة (المرأة) محتجبة أو مقنّعة أو مبرقعة، إلاّ في المجتمع التارقي فإنّنا نجد عكس ذلك، إذ يلتزم الرجال بوضع اللثام على وجوههم بينما تلتزم النساء السفور.

ومنبع الاختلاف والمغايرة في هذه الظاهرة إنّ أغلب الفقهاء المسلمين القدامى والمحدثين لم يقتصروا على اعتبار احتجاب المرأة ومنع اختلاطها بالرجال من غير محارمها فريضة مقدّسة، بل تجاوز بعضهم ذلك إلى اعتبار النقاب (البرقع) الذي يحجب وجه المرأة، فريضة شرعيّة تُعتبر المرأة المتخليّة عنه في حكم الخارجة على كلام الله وسنّة رسوله (ﷺ)، ومن اللاتي يردن أن تشيع الفاحشة في المجتمع. ومن البديهيّ إنّ هذه الدعاوى لا أساس لها في القرآن الكريم والسنّة النبويّة.

لثام التوارق

وإنّ ما يميّز المجتمع التارقيّ المسلم في العصر الوسيط -وإلى اليوم- عن غيره من المجتمعات ليس فقط إباحته لسفور المرأة وعدم إجبارها على الاحتجاب على عكس بقيّة النساء المسلمات في مجتمعات أخرى، بل منعه الشديد لسفور الرجل، إذ تفرض الأعراف على الرجل التارقيّ أن يتلثّم [1]، وألاّ يكشف وجهه - الذي هو عورة - مادام حيًّا. وسنحاول في هذا السياق دراسة ظاهرة اللثام في المجتمع التارقيّ والوقوف عند دلالتها الاجتماعيّة والثقافية والأنثروبولوجيّة.

ويسمي التوارق اللثام بلغتهم «تجلموست» أو «تقلموزت» وهي كلمة أمازيغية بلهجة التماشق التارقيّة وتعني القناع الذي يستر الوجه ويخفي الرأس عموما. وتعني هذه الكلمة اليوم في الأمازيغية المعاصرة في الجنوب التونسي، غطاء الرأس [2]. واللثام ميزة التوارق بين شعوب العالم به يُعرف التارقيّ، ولشدة التصاقهم به صار لهم اسما مشهورا، فالمصادر القديمة تطلق عليهم عدة أسماء منها «الملثمون» و«صنهاجة اللثام» و«أهل اللثام».

واللثام قطعة قماش طويلة يصل طولها تقريبا إلى 25 ذراعا (12 مترا)، يتعمّم بها التارقيّ في شكل طيّات متراصفة فوق رأسه ثم يسحب طرف اللثام ويسدله على وجهه من الأذن إلى الأذن مرورا بالأنف حتى يغطيه فلا يُرى منه إلاّ محاجر العينين. ويلبس التوارق اللثام ليلاً ونهارا حتى الموت ولا يخلعونه أبدا لا عند الأكل ولا عند النوم، بل بلغ بهم الأمر إلى مباشرة زوجاتهم هم واضعون اللثام. ويعتبر نزع عمامة الرجل أو لثامه عارا كبيرا وأعظم إهانة تلحق بالسيّد الشريف [3].

ومازال رجال التوارق إلى اليوم يلبسون اللثام، ويبدو أنّه عادة قديمة ومنذ عصور مبكّرة لاحظ المؤرخون والرحالة العرب ذلك، فقد ذكر اليعقوبي صاحب "كتاب البلدان" في سياق حديثه عن الشعوب الساكنة على طول الطريق بين سجلماسة والسودان، إنّه ثمّة قوم صنهاجيون يتلثمون بعمائمهم «ثم يلقاه قوم يقال لهم أنبيّه من صنهاجة في صحراء ليس لهم قرار شأنهم كلّهم أن يتلثموا بعمائمهم سُنّة فيهم» [4]، وهذه الإشارة المبكّرة يؤكدها الجغرافي ابن حوقل أين يقول «ولم يُرَ لأحدهم ولا لصنهاجة مذ كانت من وجوههم غير عيونهم، وذلك أنّهم يتلثّمون وهم أطفالٌ وينشؤون على ذلك» [5]. ويبدو أن هذه الإشارات لم تقتصر على كتب المتقدمين فقط بل وردت في متون مَنْ جاء بعدهم، فقد فَصَّلَ صاحب المسالك أبو عبيد البكري القول في اللثام وسمّاه (النقاب) «وجميع قبائل الصحراء يلتزمون النقاب وهو فوق اللثام حتى لا يبدو منه إلاّ محاجر عينيه ولا يفارقون ذلك في حال من الأحوال ولا يميّز رجل منهم وَلِيُّهُ ولا حميمه إلاّ إذا تنقّب وكذلك في المعارك إذا قُتل منهم القتيل وزال قناعه لم يُعلم من هو حتى يُعاد عليه القناع وصار لهم ألزم من جلودهم» [6]. ثم وفي القرنين التاسع والعاشر للهجرة انتبه الرحالة الحسن الوزّان (ليون الإفريقي) إلى انتشار ظاهرة لبس اللثام في مجتمع التوارق فقال عنها «يضع أشرافهم على رؤوسهم لثامًا أسود يحجبون بطرف منه وجوههم» [7].

إذن فاللثام ميزة اجتماعيّة وثقافيّة أصيلة عند التوارق لا يُعرف تاريخ نشأتها على وجه التحديد، ولعلّ أقدم إشارة تاريخيّة إليها قد تكون إشارة اليعقوبيّ. ونحن هنا لسنا بصدد التأريخ للثام، بل الضرورة المنهجيّة تقتضي النظر في مدى أصالة هذا الملمح الثقافي الجوهريّ عند التوارق. فاللثام شعار التوارق الأساسيّ إلى يومنا هذا به يُعرفون، وقد تغيّرت الكثير من عاداتهم غير أنّ اللثام بقي زيًّا رسميًّا راسخًا عندهم فهم يحضرون اجتماعاتهم في المحافل الدولية بلثامهم الأزرق أو الأبيض أحيانا مع تعديل بسيط بخفض اللثام تحت أرنبة الأنف.

أسباب وضع اللثام

لقد تنبّه المؤرخون والجغرافيّون العرب إلى غرابة هذه العادة أو هذا الطقس (Rite) فحاولوا تفسيره بطرق شتى. ونورد هنا خبرا رواه ابن الأثير في تفسير سبب اتخاذ توارق صنهاجة اللثامَ مفاده أنّ قوما من لمتونة خرجوا للغزو فخالفهم عدوٌّ آخر إلى مضاربهم، ولم يكن بها غير الأطفال والنساء، فأشار الشيوخ على النساء بالتلثم وحمل السلاح لإرهاب العدو، ففعلن فظنّهم العدو رجالاً مسلّحين، فساق الأنعام من المراعي وعدل عن غزو المضارب، حتى أدركه رجال القوم فحاربوه وطردوه، ومنذ ذلك العصر اتخذت لمتونة اللثام سنّة للتبرك به «فمن ذلك الوقت جعلوا اللثام سنّة يلازمونه، فلا يعرف الشيخ من الشاب. فلا يزيلونه ليلاً ولا نهارًا»[8].

وأمّا صاحب الحلل الموشية فقد ذكر سببًا مغايرًا لما ذكره ابن الأثير «... هذا سبب خروج سلف الملثمين عن اليمن، كما ذكر، وكانوا أوّل من تلثم، ثم انتقلوا من قطر إلى قطر... حتى صاروا بالمغرب الأقصى، بلاد البربر، فاحتلوا به، واستوطنوه، وصار اللثام زيّهم الذي أكرمهم الله به، ونجاهم لأجله من عدوهم، فاستحسنوه، ولازموه، وصار زيّا لهم ولأعقابهم لا يفارقونه إلى هذا العهد. وإنّما تبربرت لسانهم لمجاورة البربر، وكونهم معهم، ولمصاهرتهم إياهم»[9].

ولم يغفل المؤرخون الإشارة إلى وظائف اللثام التي قد تكون سببًا كفيلا بتفسير المغزى من اتخاذ رجال التوارق اللثام شعارًا، فهو يقي من برد الشتاء وحرّ الصيف وخاصة من الزوابع الرمليّة الدائمة في مجابات الصحراء



الكبرى الإفريقيّة، «وكانوا قبل أن يملكوا يتلثّمون في الصحراء من الحرّ والبرد مثلما يفعل العرب...»[10]، لكن المعاصرين طرحوا أسئلة وجيهة في هذا الصدد، فإذا كان اتخاذ التوارق اللثام زيا راجعا إلى إكراهات البيئة الصحراويّة، فلماذا لم تجاريهم بقيّة الشعوب البدويّة مثل العرب الذين يتلثّمون لكن في سياقات مخصوصة؟ ولماذا لا تلتزم نساء التوارق اللثام أيضا؟ ثم ألاّ تنتفي إكراهات المناخ ليلا في البيوت عند النوم فلماذا يمتنع التارقيّ عن خلع لثامه ليلا ؟

كل هذه القراءات لا تكفي لتفسير ظاهرة اللثام التارقيّ خاصة مع وجود تصوّرات أخرى نقلها لنا ابن حوقل مثلا وهي مهمّة في نظرنا، إذ قال متحدّثا عن الملثّمين التوارق في هذا السياق «ويزعمون أنّ الفم سوءةٌ تستحق الستر كالعورة لما يخرج منه، إذْ ما يخرج منه عندهم أنتن ممّا يخرج من العورة»[11]. ولا ندري في هذا السياق ماذا يقصد المؤرخ بـ«ما يخرج منه عندهم أنتن؟» هل يقصد به القيء وهو لعمري صحيح لأنه خرج من غير موضع خروجه حتى أوحى بتطابق مخرجه الاستثنائيّ بمخرجه الأصليّ. أم أنّه يقصد به خبيث القول مما ينافي الأخلاق العامة أو مما يقود إلى إغضاب ربّ العباد؟ وهذا القول على غرابته يعتبر رأيًا مخالفًا لما وَقر في المدوّنة الرسميّة مِنْ تصوّرات فقهيّة لمفهوم العورة، صاغها الفقهاء والعلماء من مختلف الفرق

والمذاهب، وهي تصوّرات تتأسس عليها عدّة أحكام في باب العبادات والأخلاق.

ولعلّ فهم التوارق المختلف لمفهوم العورة سيتجاوز أحيانًا اعتبار فم الرجل عورة إلى الحدّ الذي يحدث انقلابا جذريًا لمفهوم العورة، حتى يغدو ستر الفم أولى من ستر الفرج، وذلك ما أورده لنا النويري في مصنّفه نهاية الأرب «ولقد حكى لي من أثق به أنّه رأى شيخًا من الملثمين بالمغرب... منزويا في ضفة نهر، يغسل خُلْقانه (ثيابه الباليّة) وهو عريان، وعورته بارزة، ويده اليمنى يغسل بها والأخرى يستر بها وجهه. فقال له: «استر عورتك بيدك» فقال: «أنا ملثّم بها»[12]. وهذا القول على غرابته وطرافته إلاّ أنه لا يخلو من وجاهة فالإنسان عندما يخفي ملامحه تنتفي هويّته بالتالي ينتفي ما به يتعيّن ويتحدّد داخل المجتمع بالتالي يدخل تحت تصنيف المجهول وبالتالي يزول عنه الخجل الناجم عن اختراقه للأعراف الاجتماعيّة السائدة.

تؤكد كتب التاريخ والرحلة أنّ التوارق يعتبرون الفم عورة تستوجب الستر، ومازال الكثير من التوارق ينضبطون لهذا المعتقد. وفي هذا الصدد يقول الأديب التارقيّ إبراهيم الكوني في إحدى رواياته «وجدت الحكمة المجهولة التي دعت إلى السلف لاختراع القناع، إخفاء العار عمل إجباريّ لمخلوق يريد أن يحترم نفسه، وعمل مشروع لرجل يريد أن يستر عريه ويحترم بدنه»[13].

إنّ هذا الانزياح اللساني والإتيقي والديني في ضبط مفهوم العورة عند التوارق المسلمين من شأنه زعزعة مفهوم العورة الذي استقرّ في المدونة الفقهية والذي يحصره الفقهاء بين الركبة للسرة بالنسبة إلى الرجل وبين جسد المرأة كلّه عدا وجهها وكفيها ورجليها. زعزعة من شأنها أن تقود إلى مراجعة شاملة للأسس الأخلاقيّة والدينيّة لمفهوم اللباس الشرعيّ وما يستتبع ذلك من مراجعات في الشريعة والعقيدة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأنثروبولوجيّ الفرنسيّ جيلبير ديران له فكرة في هذا السياق في كتابه «البنى الأنثروبولوجية للمتخيل» في تحليله للفم باعتباره امتدادا فزيزلوجيا وثقافيا للفرج ويستحضر بيتا للشاعر الفرنسي شارل بودلير «إن فمك الذي تفخر به هو في النهاية قاع فرجك»

ولعل اللثام في حقيقته ممارسة موغلة في البدائيّة تتجاوز التصوّر الدينيّ الإسلاميّ الوافد على التوارق، ممارسة لعلّها تنبع من رؤية أسطوريّة وسحريّة للكون والوجود[14] تقضي بضرورة إخفاء الوجه تجنبا لتأثيرات القوى الماورائيّة. وقد ذكر المؤرخ الموريتاني المعاصر الناني ولد الحسين نقلاً عن شيخ الربوة، أنّ التوارق يعتقدون أنّ الجنّ ينشر الأمراض في الفضاء، وهذه الأمراض تصيب الإنسان عبر فمه وأنفه، ولذلك يجب أن يحتاط الرجال بتغطية أفواههم وأنوفهم، وستر وجوههم وأفواههم «بلثام محكم خشية تسرّب الأرواح الشرّيرة لجنود الملكة إلى أجسادهم»[15]، ومن الطبيعيّ أن يكون الأمر متعلّقًا بالرجال فقط فالمرأة في اعتقادهم لديها صلة قويّة بالأرواح وبالجنّ عبر السحر[16] وبالتالي فهي محصّنة من هكذا أخطار.

وظائف اللثام:

ممّا لا شك فيه أن للثام وظائف عمليّة اقتضاها المناخ واستوجبتها الصحراء، فاللثام يقي التارقيّ من الحر والبرد والرمال في بيئة صحراويّة متطرّفة المناخ بين شتاء شديد البرودة وصيف شديد الحرارة، أو حتى بين الليل والنهار. ولكننا نرجّح أنّه بمرور الزمن اكتسب اللثام وظائف جديدة أغلبها اجتماعيّ وثقافيّ.

فإذا حاولنا تقصّي هذه الوظائف نجد أن اللثام هو قبل شيء وبالأساس آليّة تعيين إثنيّ، اقتضتها ضرورة التمركز الإثني لمجموعة أمازيغيّة في فضاء صحراوي متعدّد الإثنيات (عرب تبو فلان سونغي تكرور...). فابن خلدون حين تحدث عن صنهاجة الصحراء «واتخذوا اللثام خطاماً تميزوا بشعاره بين الأمم»[17]. فلا يتلثّم إلاّ التوارق أو بعض جيرانهم الصحراويّين الذين تطبعوا بطباعهم مثل الفلاني والتبو وبعض العرب وبعض التكرور. فاللثام يميّز التوارق ويسمح لهم بالمحافظة على اختلافهم وضمان عدم اختلاطهم بغيرهم من الشعوب مما يتيح لهم المحافظة على بعض خصوصيّاتهم الاثنيّة والاجتماعيّة وتصوراتهم الثقافيّة الأصيلة. وحتى حين أراد بعض عامة الناس في الأندلس تقليد التوارق في اتخاذ اللثام زيًّا على عهد دولة المرابطين (صنهاجة اللثام)، تصدى لذلك بعض أهل الحسبة، وفي هذا السياق أورد ابن عبدون (ت 527 هـ) في رسالة الحسبة هذا الحُكم «يجب أن لا يلثم إلاّ صنهاجي أو لمتوني أو لمطيّ فإنّ الحشم والعبيد ومن لا يجب أن يلثم يلثمون على الناس ويهيبونهم ويأتون أبوابًا من الفجور كثيرة بسبب اللثام»[18].

ومن ثمة يصبح اللثام شعارا للتوارق به يحقّقون فرز أنفسهم في فضاء متعدّد الإثنيات. فكل من لا لثام له يعتبر عند التوارق غريبًا وأجنبيًا، ولا يكتفون بذلك بل يلقّبون غيرهم بألقاب ساخرة «وهم يسمّون من خالف

زيّهـم هذا من جميع النـاس أفواه الذبـان بلغتهم»[19].

أمّـا الوظيفـة الثانيـة التي يضطلـع بها اللثـام فهي وظيفـة الفـرز الطبقـيّ. فلثـام الرجـال النبـلاء مـن الإيموهـاج يختلـف عـن لثـام الرجـال المنحدريـن من قبائل الإمغـاد التابعين، في لونه وطولـه وطريقة وضعه. بالتـالي يحكمُ اللثام علـى المجتمع التـارقي بطبقيّة صارمة وجامـدة فكلّ يتمّ فـرزه طبقيّا عبرلثامـه. وترى عصمت عبـد اللطيف دنـدش، أنّ خِمَارَ السـادة يختلف عن خمار العبيد «ويتخذ السـادة لثاما مخالفا للثـام العبيد»[20]، اعتماد على ما ورد في رسـالة ابن عبدون في الحسـبة الذي قـال في هـذا الباب «(علـى) عبيـد المرابطـين إنْ تلثّموا فتكون علامـة يعرفون بها مثـل أن يتلثموا بخمـار أو مئزر وشـبه ذلك، وكذلك الحشـم والأتباع يكون شـكلهم غير شـكل المرابطين»[21].

وقد ظـلّ مجتمع التـوارق إلى مطلع القرن العشـرين يكـرّس عمليّـة الفرز الطبقيّ عـبرآلية اللثـام. وقد رصد الرحالـة الفرنـسي ليـون بروفنكيـار في زيارتـه لمدينـة غدامـس الليبيّـة مطلـع القـرن العشـرين أنّ الوجهاء التوارق يلبسـون اللثام الأزرق بينما يرتـدي الفقراء اللثام الأبيض[22].

ويعدّ اللثام مرجعا أساسـيّا في ضبـط خريطة الأدوار الاجتماعيّة فالقبائـل التارقيّة تتمايز في مـا بينها بطريقة كل منهـا في ارتـداء اللثـام، وبالتـالي يتخذ اللثـام وظيفة تعين الأفراد داخـل مجتمع بنيته في الأسـاس ترتكز على المفهـوم القبلـيّ، ومـا يترتب عـن ذلك مـن تصنيفات طبقيّـة وسياسـيّة تعتـبر ضروريّـة في تحديـد موقع كل قبيلة مـن المجتمع التارقي الواسـع.

أمّـا الوظيفـة الثالثـة فهـي الفصـل بـين الأطفال والرجـال فالتـارقيّ يلبس اللثـام في عمر معـيّن، ويقام له احتفال هو بمثابـة طقس عبور[23]، إذ لا يُلبَسُ اللثام إلاّ عند البلوغ أو في سـنّ العشـرين أو الخامسـة والعشرين حسـب الروايات. ومـن العادة ألاّ يتلثـم طفل حتى يصل سـنّ البلـوغ[24]، ويتلثم للمـرة الأولى في طقـس احتفاليّ شـبيه بطقس التعريس الـذي تقيمه القبائـل البدائيّة للشـبان حديـثي البلوغ والـذي يقتـضي أنّ يتـم تجميع البالغين الجـدد في مخيّم ويقع عزلهـم بعيدا عن القبيلة ويتـم تدريبهـم علـى فنـون الحـرب والقتـال واختبار قدرتهـم علـى التحمّـل. وفي هذا السـياق يقول حسـن أحمد محمـود «لا يعتبر الفرد مكتمل الرجولـة إلاّ إذا تلثم ويقيمون احتفالاً كبـيرًا، هو نذير باكتمـال الفرد لحقوقه المدنيّـة، واعتباره عضوًا عامـلاً في المجتمـع الملثّم»[25].

وإذا كان طقـس العبور عادة يواكبه تغيير أو (تشـويه) جسـديّ أو تميـيز مـا مثـل الختـان، أو الوشـم، أو خلـع أسـنان، أو تعليـق أقـراط، أو تمائـم إلـخ، هـذا التمييـز الجسـدي عادة مـا «يهدف إلى طبـع الجسـد إعلانًا عن البلوغ الاجتماعـيّ»[26]، فـإنّ اللثام بناء علـى هذا الفهم الأنثروبولوجي يعتبر «طقس عبور». ولهذا نرجّح أن منشـأ عـادة اللثام عند شـعب التـوارق لا يسـتبعد أن يكون قدّ حفّت بـه ظروف غامضة لهـا علاقة وطيـدة بالمعتقدات الإحيائيّـة القديمـة في الصحـراء الإفريقيّـة الكـبرى، ظـروف أعطته ذلك الجانـب الذي يسـتمد منه غموضه وعجائبيته وسـحريّته. رغم أنّ اللثام في الأغلب كما ذهب القـدامى والمحدثون اقتضتـه حاجة التـارقيّ إلى غطاء رأس يقيـه برد الشـتاء وحرّ الصيـف والرمـال الصحراويّة.

وإلى جانب ذلك يعتبر اللثام آليّة فرز جندريّ فالنسـاء لا يتلثّمن أبدًا وإن حدث وفعلن ذلك فللتشـبه بالرجال (كما يذكـر المؤرخون عن سـبب ظهور عـادة اللثـام)، فالرجال هـم من يتـم فرزهـم جندريـا وتعليمهـم بعلامـة. وهذا الفرز الجنـدريّ المقلـوب الـذي يناقض تمامـا تصوّرات المجتمعات المسـلمة الأخرى التي تحتكم إلى بنيـة ذكورية، له دلالات عميقة من شـأن البحث العلـميّ إذا ارتكز عليها أن يصـل إلى نتـائج مهمّة في ميـدان الدراسـات التاريخيّة والاجتماعيّـة للأديان، أو الدراسـات الـتي تهدف إلى فصل التاريـخي عن النصّي في فهم المسـلمين للإسـلام.

وأعجـب مـا في مسـألة اللثـام أنّـه يعطـي التارقيّ هويّتـه الفرديّـة، فإذا سـقط التارقيّ في الحـرب صريعا وزال عنه لثامه وانكشـف وجهه فلا يُعـرف من هو حتى يُعـاد اللثـام على فمـه وأنفه. هكـذا يتحـول القناع إلى أداة تعريف ويغدو السـفور شكلاً من أشـكال التخفي، (يمكـن تعميق هـذه الفكـرة بالعـودة إلى الفيلسـوف سـلافوي زيزاك) وهـذا ما لا تشـترك فيه مـع التوارق أيّـة مجموعـة بشـريّة علـى الإطـلاق، وهـذه الفكرة من شـأنها أن تخلخل الأساسـات القانونيّـة والأخلاقيّة والأمينـة التي يرتكـز عليها منـع لبس البرقـع في الكثير مـن الـدول الغربيّـة، وتربـك منظومـات التواصل بين الأفـراد في المجتمعـات الأخرى.

نصل إذا في خاتمة بحثنا إلى بعض النتائج من بينها:

- إنّ الأشكال الفولكلوريّة في اللباس ليست مجرّد مظاهر جماليّة تزخر بالعجائبيّة والحنين إلى عصور غابرة، بقدر

ما هي جوهر هويّة الفرد، إذ يختزل اللباس انتماءات الفرد الاجتماعيّة والطبقيّة والإثنيّة والطائفيّة لا بل حتى الرياضة والحزبيّة في العصر الراهن.

- لثام التوراق دليل حيّ ملموس على تاريخيّة ظاهرة غطاء الوجه، ينسف كل ادعاء بارتباط إخفاء الوجه -خاصة عن المرأة- بوجود نصوص دينيّة تسيّج ذالك سواء في القرآن أو السنّة النبويّة.

- إنّ الإقصاء الجندريّ للمرأة من الفضاء العام في المجتمعات المسلمة وحجبها وإخفاءها ليس مردّه النصوص الدينيّة بقدر ما يرجع إلى هيمنة البنية الذكوريّة والثقافة الباطرياركية.

- إنّ اللباس حصيلة تراكم تاريخيّ لمجموعة كبيرة من المحدّدات منها المناخيّ والاجتماعيّ ومنها الإثني ومنها الجندريّ ومنها الدينيّ، ولا يمكن أن يستمد اللباس أهميته أو أولويته من عامل واحد.

الهوامش

1 – Bernezat (Odette), Hommes Des Montagnes Du Hoggar, Editions Glénat, France 1987, p 148.

2 - في الدويرات وهي قرية جبلية سكانها ناطقون بالأمازيغية تقع 22 كيلومترا غرب مدينة تطاوين بالجنوب الشرقي التونسي، تطلق لفظة «تقلموزت» على طربوش البرنس أو طربوش القشابيّة، أو على أي غطاء للرأس عمومًا.

3 - السوكي (محمد حبّ)، إعلام أندية المُدُنْ بملوك البواد إولّمّدَن بملوك البواد إولمدن، مخطوط مرقون، تعليق صالح محمد الناصر السوقي اليحيوي، 2008، ص 20.

4 - اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب)، كتاب البلدان، مطبعة بريل، ليدن، 1894، ص 151.

5 - ابن حوقل (أبو القاسم النصيبيّ)، صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، 1992، ص 99.

6 - البكري (أبو عبيد)، المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، مكتبة المثنى، العراق، د.ت، ص 170.

7 الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا، ط.2، ج.1، دار الغرب الإسلامي، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، الرباط – المغرب، 1983، ص 59.

8 - ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم)، الكامل في التاريخ، مجلد 6، ط.4، مؤسسة التاريخ العربيّ، بيروت، 1994، ص 188.

9 - المؤلف مجهول، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، حققـــــه الدكتور سهيل زكار والأستاذ عبد القادر زمامة، (وهو على الأرجح أندلسي من أهل القرن الثامن الهجري). ص 19.

10 - ابن الأثير، المصدر نفسه، ص 188.

11 - ابن حوقل (أبو القاسم النصيبيّ)، المصدر نفسه، ص 99.

12 - النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ط.1، المجلد 24، تحقيق عبد المجيد ترحيني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2004، ص 145.

13 - الكوني، المجوس، ج.2، ط.2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1992، ص 292.

14 - أحمد محمود (حسن)، قيام دولة المرابطين، صفحة مشرقة من تاريخ المغرب في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصريّة، 1958، ص 50.

15 - الأنصاري (عمر)، الرجال الزرق، الطوارق الأسطورة والواقع، ط.1، دار الساقي، بيروت، 2006. ص 11.

16 - ولد الحسين (الناني)، صحراء الملثمين، دراسة لتاريخ موريتانيا وتفاعلها مع محيطها الاقليميّ خلال العصر الوسيط من منتصف القرن 2هـ/ 8م إلى نهاية القرن 5هـ/ 11م، ط.1، دار المدار الإسلاميّ، لبنان، 2007ص 173.

17 - ابن خلدون (عبد الرحمان)، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد 6، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1959، ص 371.

18 - ابن عبدون التجبّي (محمد بن أحمد)، رسالة في الحسبة، تحقيق ونشر بروفنسال، المجلة الأسيويّة العدد 224، الصادرة سنة 1934، ص 218. (يقع المقال بين الصفحتين 177 و299 في هذا العدد من المجلّة).

19 - البكري، المصدر نفسه، ص 170.

20 - دندش (عصمت عبد اللطيف)، دور المرابطين في نشر الإسلام في غرب إفريقيا 430-515هـ/ 1038-1121 م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، ص 35.



شذرات من عادات وتقاليد

المجتمع الصحراوي بجنوب المغرب

أ.محمد الصافي – كاتب من المغرب

يعتبر الموروث الثقافي من بين الدعامات الأساسية التي أصبحت العديد من دول العالم تركز عليها وعيا منها بالأهمية القصوى التي يشكلها الموروث الثقافي في تحقيق التنمية الاقتصادية، حيث أصبح هذا الموروث في صلب اهتمامات هذه الدول التي انخرطت في تأهيل تراثها واستغلاله في تحسين اقتصادها والرفع من مداخيلها وتنشيط سياحتها، كما هو الحال بالنسبة للعديد من الدول الأوربية التي لعب التراث الثقافي بها دورا كبيرا وخلق رواجا تجاريا وأساسا قويا لبناء اقتصادها مثل فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وتركيا واليونان، هذه الأمثلة تعد خير دليل على أن التراث الثقافي لا يختزل في بعده الجمالي أو الرمزي وإنما في بعده

الاقتصادي وهذا هو الأهم. كما أن لكل أمة من المجتمعات عاداتها وتقاليدها، والمجتمع الحساني هو جزء لا يتجزأ من هذه المجتمعات باعتبار أن التراث الحساني الشعبي هو نتاج إنساني عريق يمتد متناميا عبر الزمان والمكان، معبرا عن ذاته ومحافظا على أصالته وخصوصياته، فقد تميز هذا المجتمع بمجموعة من العادات والتقاليد التي ميزته وجعلته محافظا عليها إلى يومنا هذا رغم تغير الزمان.

لقد اعتمد الإنسان الصحراوي البساطة في كل شيء، الأمر الذي يعكس بساطة الصحراء في حد ذاتها. ولعل قدوم الصحراويين من الصحراء واستقرارهم أيضا في الصحراء، جعلهم يتمسكون ببيئتهم بكل ما تحمل هذه البيئة من عادات وتقاليد، تتجلى أساسا في غرابة طقوس الزواج التي تجعل من مكان العرس مسرحا رائعا للفرجة في كل مراحله ابتداء من ليلة العقد ليستمر سبعة أيام بلياليها.

كما ساهم عامل الترحال والتنقل المستمر للقبائل التكنية في تنوع عناصر ساكنتها وفي تعدد أصولهم، حيث نجد إلى جانب قبائل تكنة والتي تتكلم الحسانية قبائل أمازيغية تتكلم الأمازيغية، هذا الأمر أحدث مزيجا ثقافيا واجتماعيا في المنطقة[1]، وبالتالي أدى إلى تعدد العادات والتقاليد وتنوعها، الأمر الذي أكده مصطفى ناعيمي حيث نجده يقول بأن داخل هذه الاتحادية يتعايش الناطقون بالأمازيغية «أيت بوهو، أيت إبراهيم، أيت حماد» والناطقون بالحسانية (أزوافيط، يكوت، إزركيين)، مستقرين ورحل في نفس الآن. وتتجلى التقاليد أيضا في بساطة زي الإنسان الصحراوي (الملحفة، الدراعة)، بحيث كان اللباس الصحراوي إلى جانب مواد أخرى يعتبر من أهم وسائط التبادل التجاري التي كانت تحكم العلاقة بين الصحراء والسودان الذي يجلب منه الخنط أي الثوب الذي يصنع منه الملحفة والدراعة.

معتقدات المجتمع الصحراوي

تختلف المعتقدات عن سائر أقسام التراث الشعبي، فإذا كانت العادات والتقاليد والزي المحلي تستمد قيمتها من ممارستها أمام الناس وإظهارها للملأ، فإن المعتقدات باعتبارها هي القوى المحركة لكل الأفعال الاجتماعية التي يأتيها الفرد منفردا بنفسه أو مجتمعا مع الناس على خلاف هذه الأنماط فإنها تظل حبيسة الصدور مختبئة عن الأعين[2]، من هنا كانت أهمية تناولها ودراستها مهمة صعبة وشاقة والمعتقدات موجودة في كل مكان وزمان وعند كل الفئات سواء المتعلمة منها والأمية، فالمتعلم أحيانا قد يتخلى عن زيه التقليدي ويستبدله بزي عصري يواكب متطلبات العصر لكنه في نفس الوقت لا يستطيع الانفصال عن معتقداته الراسخة في أعماق شعوره، فالإنسان الصحراوي كباقي الشعوب حياته غنية بالمعتقدات، فمثلا ما إن يبدأ الإنسان حياته اليومية حتى تصادفه هذه المعتقدات في كل حركاته وسكناته، وسيكون هذا الفصل كنقطة لهذه المعتقدات والطقوس المرتبطة ببعض مناحي حياة الإنسان الصحراوي.

1 - طقوس الميلاد والإنجاب:

إن الإنسان الصحراوي كما عهدنا تزخر حياته بالكثير من المعتقدات وإن كانت هذه الأخيرة متصلة بطقوس الميلاد والإنجاب أوفرها حظا، فهذا الوافد الجديد لم يحظ بعناية زائدة حتى لم يزل بعد نطفة في الأرحام، فعندما تشعر المرأة الصحراوية ببوادر الحمل الأولى تتكتم على الأمر، فمن العار أن تجهر المرأة بحملها ولا تخبر أحدا بأجل وقت وضعها، فعند بلوغها الشهر التاسع وهو موعد اقتراب ولادتها تلجأ إلى إخبار المحيطين بها وذلك بطريقة غير مباشرة، وهذه الطريقة هي تلطيخ يديها بالحناء، فيفهم المحيطون هذه الإشارة الخفية فيستعدون لأمر طارئ، ففي أي لحظة قد يفاجئها المخاض وتميل النساء الصحراويات ذات سن متأخر (70 أو 75 سنة) إلى محاولة التنبؤ بجنس الجنين قبل أن يولد انطلاقا من مراقبة ملامح المرأة الخارجية وما يطرأ على شكل أهدابها وحجم بطنها[3]، وعندما يكون الجنين في الرحم وهو بعد لا زال نطفة ثم علقة تنتاب المرأة حالة صحية تسمى الوحم وتستمر هذه الحالة ثلاثة أشهر من الحمل والمرأة في هذه الفترة تشهد إحدى حالتي الوحم، فإما أن يكون وحمها سهلا وطبيعيا لا يلاحظه أحد وإما العكس حيث تشعر المرأة بالغثيان في الفترة الصباحية وتنفر من رائحة العديد من الأكلات والعطور أو من رؤية شخص معين، وقد تحب أكل وجبة أو فاكهة معينة إلى حد التخمة[4]، كما يظهر بأن وحم المرأة الحامل بالذكر يختلف عن وحم المرأة الحامل بالأنثى، ويعرف جنس الجنين انطلاقا من طريقة الوحم، فوحم المرأة بالأنثى يكون صعبا حيث تتكاثر عليها الأمراض وتكون ضيقة الخلق وعصبية

المزاج وتخلق مشـاكل مـع زوجها على أبسـط الأسـباب ويختلف الوحم عن الشـهوة، فهذا الأخير أي الوحم ينتهي بانتهاء فـترة ثلاثة أشـهر الأولى للحمل، أما الشـهوة فقد تسـتمر إلى مـا بعد الوضـع، والمـرأة كما جاء على لسـان إحـدى المسـنات قد تشـتهي كل شيء غلا ثمنـه أو بخس وعلى الزوج تلبيـة مطالبها مهما كانت غريبـة وتافهة أو غاليـة، وإن لم يكن باسـتطاعته تلبية كل مـا تطلبه فإن الزوجـة تحصل لهـا حالة انتفاخ وورم شـامل لـكل أجزاء جسـدها وتصادفها مشـاكل عديدة إبـان مرحلة الوضع تعسـر عليها عملية الـولادة، وحتى بعد الـولادة فإن هذه الحالـة تصاحبها في مرحلـة الرضاعة.

وحين ميـلاد الوليـد في اليوم السـابع يجتمـع الأهل والأقـارب ويتـم ذبح العقيقـة الـتي يسـمى بهـا المولود وكذلـك ذبح مجموعـة مـن رؤوس الماشـية وتجتمـع عجائـز العائلة حول المائـدة ليقترحن اسـم المولود وهو مـا يسـمى في المجتمـع الصحـراوي «بحظ العيـدان»، حيـث يجلبن ثـلاث عيدان مـن النعناع ولكل عـود منها اسـم خاص ويتم إخفاؤهـا والمناداة علـى صبي صغير أو إحدى النسـاء الغائبـات في المجموعة لتأخـذ واحدا من هذه العيـدان للمـرة الأولى ثم يتم خلطهـا جميعا وتختار عودا للمـرة الثانية وأيضا للمرة الثالثـة والأخيرة، والعود المختـار في المرة الثالثة يتـم بموجبه إطلاق الاسـم الذي يحملـه علـى الوليد[5]، وعـادة يكـون اسـم الوليد على اسـم أقارب الزوج أو الزوجة، وأحيانـا تتدخل الأحلام في فرض اسـم قـار للوليد، فقد يـأتي أحد الأقـارب فيقول أنـه رأى في حلمـه أن فلانـة وضعت مولودا واسـمه كذا فـلا حاجـة إلى وضع حـظ العيـدان فالمولود سيسـمى بنفس الاسـم الذي عـرف به في الحلـم، ويعتقد الأهالي أن إطلاق اسـم قبيح علـى الوليد يجنبـه إثـارة الانتباه والغـيرة ويحميـه من الحسـد والعـين الشـريرة. وبعد مـرور أربعـين يومـا علـى ولادة الطفـل يتـم الاحتفال بإخراجه مـن منزل والديـه إلى منزل أحد أقاربـه أو منزل المـرأة التي سـاعدت في عمليـة الوضع التي تعتـبر بمثابة جـدة لـه، حيث يتـم حلق رأسـه بطـرق مختلفـة تبعا لتقاليـد الأسـرة فهنـاك من يـترك خصلـة طويلة من الشـعر من بدايـة الـرأس إلى مؤخرته، وكـذا خصلتين صغيرتـين في الجانبـين وهو ما يعـرف «بالعـرف» مع الاحتفـاظ بغـرة في مقدمة الـرأس وكـذا خصلتين بغرة مـع الاحتفـاظ بغـرة في مقدمـة الـرأس «لكّـرون»، وهنـاك مـن يـترك الغـرة «الكّصـة» مـع ثـلاث «كّـرون» اثنـان منهمـا علـى جانـبي الـرأس وآخر في وسـطهما، وهناك من يحتفـظ بخصلة دائرية في وسـط الـرأس «الكّطايـة» مـع تلك الغـرة[6]، وبعـد حلاقة الوليـد بإحدى هذه الطـرق المختلفة يتـم إطعامه بقليل من دسـم الماعـز وتمـرة ويتم تغيـير ملابسـه بأخرى جديـدة، وعندما يصل الطفـل إلى مرحلة السـنتين من عمـره تتم عمليـة فطامه بصفـة تدريجيـة وتعمد الأم إلى وضع أشـياء عديدة على ثدييها لتجعـل الطفل يكره الثدي منهـا القطران والفلفـل وأحيانـا تربطهما بخيط، وفي هـذا الأثنـاء تحـرص الأم علـى حمله علـى ظهرها وتعلق لـه صرة فيهـا القليل مـن الملـح والحرمل[6].

وعنـد بلوغ الطفل السـنة الخامسـة مـن عمره إلى حدود السـنة السـابعة يتم ختانه لكن هـذه العملية تم تغييرهـا، فيتـم ختانه إما في الأسـبوع الأول مـن ولادته وهـذه العمليـة تصـادف في بعـض الأحيـان الاحتفال بأحـد الأعيـاد الدينيـة ويلبـس الطفل لهذه المناسـبة ملابـس تقليديـة، كما تحـرص الأم على تجميل نفسـها بالكحل والحنـاء والملابـس الجديدة ويتم المنـاداة على الشـخص الـذي يقـوم بعمليـة الختـان، ويتـم ختان الطفـل بعد أن يفصـح عن رغبتـه في امتـلاك أي شيء وتلـبي كآخر هذه الطلبـات، بعد ذلك تقـوم الأم بإطلاق ثـلاث زغاريد عند سـماعها صراخ الطفـل وبكائه طيلة المدة الـتي يتماثل فيها الطفل للشـفاء، كمـا تحرص الأم والأسـرة علـى عـدم إبقائـه وحـده خصوصـا في الفترة المسـائية وتوضع له صـرة الملح والحرمـل لتحفظه من الشـياطين والعين الحاسـدة.

2 - طقوس ومعتقدات خاصة بعيد الأضحى:

انطلاقا من ذهنيـة نابعة من فكر خرافي شـائع تجري العـادة عند أهـل الصحراء في مناسـبة عيـد الأضحى أن يتـم الاحتفاظ بـدم الأضحية الحـار ذي اللـون الأحمر القـاني داخـل إناء مـنزلي صغير، وتتـولى هـذه المهمة ربة البيت حيـث يسـود الإيمـان بفعالية هـذا الطقس في تقويم التماسـك وتعضيده داخل الأسـرة إذ يتم تجفيفه لاحقا واسـتعماله للتبخر لذات الغرض[8]، ورغم شـدة غموض هذه الممارسـات فقد يربط البعض شـكل ولون دم الأضحيـة ببعـض التفسـيرات الغيبيـة والتنبؤات المتصلة بمسـتقبل أفراد الأسـرة، كما قد يسـتعمل هذا الدم ضمـن وصفات سـحرية أو طبية في شـكل أحجبة لحمايـة الأطفـال الرضـع وتحصينهـم مـن أي أذى قد يتعرضـون له خـلال الأربعـين يوما من عمرهـم، إذ تتم زخرفـة أرجلهم اليمـنى بخط أحمر على شـاكلة الخلخال

الـذي تتزين به المـرأة من ناحية السـاق، إضافة إلى كونه يثير لدى أغلبية الناس الكثير من الحساسـية والمشـاعر الغامضة.

ورغـم الخصائـص والطقـوس السـحرية المعقـدة فـإن دم الأضحية بوصفـه أداة تطهيرية حسـب المعتقد الشعبي الحسـاني، يمكن أن يلعب دور السحر العلاجي أو الطب المضاد، فبعض النسـاء يلجأن إلى دق دم الأضحية المجفـف وتخليطـه مـع الحناء لعـلاج بعـض الأمراض المتصلـة بعالـم النسـاء أبرزها تلـك التي تصيـب الثدي وغير ذلـك كثير.

كما تعـبر الطقوس الشـعبية بالصحـراء عن تجارب كبـيرة لحيـاة الناس خـلال تاريخهـم الطويـل والحافل بالتعـدد والتنـوع وتـترك معتقداتهـم أثـرا واضحـا في سـلوك المجتمع وتسـميه بعادات وتقاليد شعبية خارقة في التعقيـد، ومـن خـلال هـذه الطقـوس تـبرز مفارقة غريبـة بالصحراء هـي أن الكثير مـن القبائل والعشـائر الصحراويـة يحرمـون أكل لحـم الأضحيـة يـوم العيـد مكتفين فقط بـ «أفشـاي» أي الدوارة المكون أساسـا من الكبـد والرئة والقلـب والأمعاء ظنا منهـم أن قطع اللحم واسـتهلاكها (جـرح العيـد) سـيحدث الضرر بالأسـرة فيسـودها التفـكك والاضطـراب. فاللحم هـو بالتأكيد متوفـر ومع ذلـك لا يتـم طبخه سـوى ابتداء مـن اليوم الثاني للعيـد، لذلك يطلق الحسـانيون على اليـوم الأول منـه عبـارة «نهار عيدنـا نهار جوعنـا»[9].

وإلى جانب هـذه العـادة تمر طقوس شـعبية أخرى لا تفسـر سـوى باعتبارهـا عمليـات تطهـر النفس من الهلوسـة والتخـوف مـن المسـتقبل، ومنهـا الاحتفاظ بالمـرارة وتعليقها علـى حائط البيت وتركهـا إلى أن تجف مع مـرور الوقـت، ويربط كثيرون هـذه العـادة بالرغبة في طـرد الشـر وإبعاد المـرارة عن المناخ الأسـري وإضفاء طابعـي المـودة والوئـام على العلاقـة بـين الأزواج، وفي زعـم بعضهـم أن المـرارة المجففـة تسـتعمل أيضـا في الصحـراء لمـداواة العديد مـن الأمـراض الجلدية.

ومن العـادات المحلية الأخـرى التي ترسـم الطبيعة الاسـتثنائية للظواهـر الشـعبية بالصحـراء تحريم أكل الطحـال «الطيحـان» على الذيـن لا يـزال آباؤهم على قيـد الحيـاة، فمخالفـة هـذا الطقـس يعـد ضربا من ضـروب القتل الرمزي لـلأب، هذا بالإضافـة إلى العديد مـن الطقـوس الاجتماعية الأخـرى التي تجسـد أواصر التلاحـم والتواصـل العائلـي ومنهـا اجتماع الأسـر في مـنزل أكبرهم سـنا أو أكثرهـم وجاهـة في تكريس معاني التـآزر والتماسـك الاجتماعي[10].

هذه هي المعتقدات الشـعبية بالصحراء ممارسـات غريبـة يختلط فيهـا الديـني والثقافي والأسـطوري، مما يجسـد ذلك تعاطـي المجتمع الحسـاني لهـا وتصديقها علـى نحـو مـا تعـبر عنـه بالفـال والرغبـة في العـلاج والمـداواة، وتحصين الجسـد والدفـاع عـن ملكيته عبر الاحتماء، وأشـياء مسـتعارة مـن أدب إثنوغـرافي معقد يصعب تفسـيره في الكثير مـن الأحيان، ولعلهـا لا تخرج عن السـائد في بـاقي المجتمعـات الغربيـة الأخرى.

الزواج

1 - مفهوم الزواج:

يعتـبر الزواج اقتران أحد الشـيئين بالآخر وازدواجهما بعـد أن كان كل واحـد منهمـا فـردا. يقـال زوج الرجـل إبلـه إذا قرن بعضهـا ببعض، أي قـرن كل فـرد بقرينه، ويدخـل في هذا المعنى اقـتران الرجل بالمـرأة وارتباطه بها للاسـتمتاع والتناسل.

كمـا يعتبر الـزواج داخـل المجتمعـات التقليدية من ظواهـر الارتبـاط الجنسـي بـين الرجـل والمـرأة مع ما يترتب عـن هـذا الارتبـاط من حقـوق وواجبـات وهو ضـرورة اجتماعية، فالـزواج معناه إضافة قوى بشـرية وإنتاجيـة جديـدة إلى عائلـة المـتزوج عـن طريـق عمل الزوجـة وعما سـوف تنتجه في المسـتقبل مـن أولاد[11]، وهو واجـب ديـني تحتمـه الشـريعة الإسـلامية، وهو نقطـة التحول الـذي تدور حولـه كل الحيـاة في المجتمع التقليـدي، وكذلـك نقطـة الارتـكاز الـتي يقـوم عليها البنـاء الاجتماعـي ومـا يتضمنـه مـن أنسـاق ونظـم وعلاقـات اجتماعيـة فيهـا. ولقـد أصبح الزواج شـأنا مجتمعـا، بمعـنى أن التقاليد تنظر إلى الزواج أنه وسـيلة لإنجـاب الأولاد واسـتمرار الجنـس البشـري، وتمثيـل التكامـل وتعزيـز الروابـط بـين أعضاء الأسـرة وحفظ الملكيـة الخاصـة بالتوارث.

إن الزواج إذن ظاهرة ذات شـأن وبعـد كبيرين في حياة الإنسـان وتطـور المجتمع وهـو نظام اجتماعـي، يتصف بقـدر مـن الاسـتقرار والامتثـال للمعايـير الاجتماعية، سـواء في الماضي أو الحاضر، ويفـرض الزواج على غالبية أفرادهـا. والـزواج يخضـع لقوانين لهـا أبعـاد اجتماعية نفسـية واقتصادية تحمـل دلالات وقيـم ثقافية، تعكس

طبيعة كل جماعة إنسانية وخصوصية كل مجتمع، ولهذا كان الاهتمام به لفهم واقع المجتمعات وتفسير آليات تطورها وأساليب حياتها، لذلك أحاطت كل المجتمعات الإنسانية قضية الزواج بعناية خاصة فوضعت له قوانين وشروط خاصة، وجعلت له عادات وقيم ذات أبعاد اجتماعية وثقافية، تختلف باختلاف المجتمعات والعصور، فهو يختلف في أشكاله والوسائل والطرق التي يتم بها، وفق الأغراض التي يحققها، وفي الحقوق والواجبات المترتبة عنه[12].

2 - طقوس الزواج:

الزواج في ثقافة المجتمع الصحراوي يتسم بسمات تميزه وتطبعه بطابع خاص، وتتجلى تلك السمات في خضوع الزواج لعادات اجتماعية معينة تتضمن قيما خاصة يتمسك بها أهل المنطقة تمسكا شديدا، ويمر عبر مراحل سنحاول قدر الإمكان الغوص فيها وتتبعها عبر تراتبيتها كما يلي:

أ. الخطبة:

حينما ينوي الفتى الزواج بفتاة يصعب عليه أن يصارح والده مباشرة لأنه يستحي منه، ويصارح بذلك أمه وان كانت غير موجودة فانه يبحث عن شخص آخر يكون قريبا من والده، وبعد قبول الأهل تذهب جماعة من أهل الخطيب إلى أهل الفتاة التي يريد خطبتها، وهكذا يتقدم أهل الرجل طالبين يد الفتاة، ويأتي أهل الخطيب محملين بالهدايا وهو ما يسمى بالواجب، وفي مسالة اختيار الخطيبة أو زوجة المستقبل يتم حسب معايير وأسس تعتمد مصالح الجماعة بالدرجة الأولى وتكون المرشحات بنت العم حفاظا على مصالح وممتلكات العائلة، ويبرز هذا الارتباط القرابي في قولهم: «ولد عمي يصلح همي»، ولابد من الإشارة إلى أن سلطة الأب مطلقة في هذا المجال، إذ أنه هو الذي يقرر وقت زواج ابنته ووفق وجهة نظره في الموضوع، وهو نفسه من يختار له شريكة حياته، وغالبا ما يتم الاختيار على أساس نسب الفتاة، إذ أن النسب هو المعيار الرئيسي في الزواج الصحراوي، ويتم الزواج بدون معرفة الزوجين لبعضهما، والمعرفة تكون فقط بين أهلهما، حتى الشاب لا يعلم شيئا عن زوجته، المهم ألا تكون ضعيفة النسب[13].

وأثناء فترة الخطوبة يمنع على الخطيبين الالتقاء والتعرف على بعضهما، أما بالنسبة للفتاة فإنها تخضع لما يسمى بعملية «البلوح» للسمنة، وبالتالي تصبح مؤهلة جسمانيا للحياة الزوجية[14].

ب. المهر:

أثناء فترة الخطوبة تبدأ الأسرتان الاستعدادات المادية والمعنوية والترتيبات ليوم الزفاف، ويأتي أهل الفتى بمهر (صداق) العروس المكون حسب العادات من الإبل والأثواب والحلي وأكياس السكر وصناديق الشاي والبخور والعطور حسب القدرة.

ج. الدفوع:

خلال الموعد المحدد للزواج يذهب أهل العريس في موكب جماعي إلى «الفريك» (يقصد به مجموعة من الخيام مكونة من 10 خيام أو أكثر) الذي يوجد فيه أهل العروس، وحينما يصلون فأول عمل يقوم به أهل العروس هو استقبال الوافدين ورفع «البند» الذي يتكون من نصف «بيصة» بيضاء ونصف «بيصة» سوداء، والبيصة تقال لثوب تصنع منه «ملحفتين»، وهذا الموكب الجماعي حماسي تسوده الزغاريد والأهازيج الشعبية المتعالية يسمى السلف أو «الدفوع»، وأثناء لحظة وصولهم يرفع أهل العروس ثوبا أبيضا تعبيرا عن الفرح والسعادة، وهم بذلك يدعون أهل العريس للعراك رغبة في الضحك، ينتج عنه «تكاليح البنود» الذي يعني تجاذب شريط الثوب الأبيض[15]، ويكون الصراع مريرا بين الطرفين أيهما يحصل عليه (أي طرف أهل العريس وطرف أهل العروس)، والذي يكسب في الأخير هو الأقوى وهذه دلالة على السلام والرغبة في تلاحم الأسرتين.

د - عقد القران:

أثناء قدوم أهل العريس وبعد التداول يجتمع الناس على هؤلاء القادمين للترحيب بهم فيقدم الأكل المتمثل في «النحاير»، ويجتمع «الشيب» (أي كبار السن) في خيمة لعقد القران الذي لم يكن مكتوبا وإنما يكتفي الصحراويون فقط بقراءة الفاتحة بين نائب العريس ووصي العروس والأعمام وحضور الطالب (الفقيه) وبشهادة شرعية الزواج يتم عقد القران وفق مذهب الإمام مالك وحكمه على أنهم اتفقوا، يقول تعالى: «واتوا النساء صدقاتهن نحلة»، وقوله تعالى: «فانكحوهن بإذن أهلهن وأتوهن أجورهن».

وتعقد الفتاة الصحراوية على القران بعدد الإبل التي تم الاتفاق عليها في المهر بالتراضي وبعده مباشرة يتم الإعلان عن الزواج.

ز. حفل الزفاف:

يتميز الزواج في الوسط الصحراوي بصيغتين أساسيتين تتمركزان في الزواج المبكر وزواج الأقارب، فالزواج المبكر يحدد عادة بين عائلتي الزوجين في وقت مبكر جدا بين 9 و13 سنة بالنسبة للفتاة، و14 و16 سنة بالنسبة للفتى، والزواج المبكر في الثقافة الصحراوية يحتل مكانة مرموقة وأهمية لا يستهان بها وذلك نتيجة لأسباب نذكر منها [16]:

- **دافع ديني**: على اعتبار أن الزواج المبكر عصمة للشاب والشابة من الوقوع في الزنا والحرام.
- **دافع اقتصادي**: إذ أن الشباب الصحراوي يصل إلى مرحلة النضج الاقتصادي في سن مبكرة، لأنه ونظرا لبساطة الحياة المعتمدة على الترحال فإن ما يكتسبه الشاب من مهنة يكفي لسد حاجيات أسرة .
- **دافع عصبي قبلي**: يتوخى من ورائه تكثير القبيلة وتقوية العصبية، كما أنهم يهدفون إلى إنجاب الذكور الذين يثبتون كيان القبيلة من غيرهم، كما أنهم يستقبلون ولادة الذكور بالزغاريد ونحر الإبل.

وبعد الانتهاء من المراسيم المتصلة بعقد القران، تبنى للعروسين خيمة الزفاف المعروفة باسم «خيمة الرك» مصنوعة من شعر الماعز، بعيدا نسبيا عن لفريك، أي مجموعة من الخيام احتراما لكبار السن الذين لا يحضرون الاحتفال، ويبدأ الاحتفال الذي يستمر سبعة أيام متتالية في حالة الفتاة البكر وثلاث أيام بالنسبة للفتاة المطلقة، ولا يتعدى يوما واحدا بالنسبة لعريس وعروس سبق لهما الزواج من قبل، ثم يحضر الضيوف والمدعوون إلى خيمة الركْ، وبعد تجهيزها بالزرابي يوضع «الرحل» في جانبها الغربي، حيث أن هذا المكان هو الذي ستختبئ فيه العروس تحته، ويضع أمامه ستار عبارة عن ثوب غليظ، ثم ينطلق حفل غنائي شعبي ساهر ويلزم العريس قبل دخول الخيمة أن يطوف بها ثلاث مرات اعتقادا في ذلك ببداية حياة زوجية سعيدة، وبعد ذلك يدخل الخيمة في جو احتفالي كبير ويستمر هذا الاحتفال بحضور العريس لدقائق حتى تقف إحدى الوصيفات أو الخادمات (معلمة) تابعة لأهل العروس وفي يدها حلية أو مجوهر (فرد مجوهرات) وتقول «هذه هي حوصة العروس» [17]، أي على العريس أن يعطي قدرا من المال فدية لفك ذلك المجوهر أو حلية من حلي العروس المحتجزة كتعبير رمزي عن حبه لها.

أما العروس فتبدأ معركتها مع النساء فتجمع كل قوتها لمنعهن من تغيير ملابسها، ولباسها أرقى أنواع الملاحف، ويظفر شعرها بالكامل ويوضع فيه الخرز للتزيين، وكل هاته المراحل التي تمر بها العروس لتهيئتها تمر بجملة من المتاعب (قرص وصراخ وضرب وبكاء)، لخوفها مما هو مجهول بالنسبة إليها، وفي صبيحة اليوم الأول أي «يوم إبراز العريس» يذهب كل من استيقظ إلى خيمة «الرك» ويطالب بـ «العادة»، والعادة عبارة عن بعض التمر و«كرتة» أي الكاوكاو، ويقدمه العريس لكل من يهنئه صباح هذا اليوم، وبعد مرور سبعة أيام من الاحتفال يتم تقديم هدية للعروس وبعدها ترسل أم العروس لأهل العريس هدية خاصة قد تتكون من نصف الأمتعة التي أحضرها العريس خلال «الدفوع».

ر. الرحيل:

يستأذن العريس أهل عروسه بعد مرور وقت طويل في الرحيل وهي من أقسى المراحل التي تمر بها العروس، إذ فيها تفترق عن أهلها وعن عالمها الذي عاشته المفعم بذكريات الطفولة والبراءة الجميلة، فهم يحددون أجلا للرحيل كي يتمكن أهل العروس من تحضير جهازها الذي سترحل به، ويتكون هذا الجهاز للرحيل من (خيمة تزياتن) مصنوع من (جلد البقر) وزرابي وفرو (مصنوع من الجلد المدبوغ)، و«صرامة» أي وسائد مصنوعة من الجلد مهذبة، ودباليج، وهي أنواع الحلي، و«مشقب» كاملة (أي الهودج) [18]، بالإضافة إلي الإبل، وتكون حسب إمكانيات أهل العروس وما قدمه العريس إليها أثناء العرس، وتتزين العروس وتركب هودجها على ظهر الجمل الذي يقوده زوجها، عندما يصل «الرحيل» إلى «الفريك» أهل الزوج، تقوم أم الرجل ببناء خيمة للعريسين وراء الخيام وتعمل علي تزيينها، إلا أن الزوجة تقيم أولا مع عائلة زوجها أياما طويلة رغم وجود خيمة جاهزة للعريسين، إذا أنه من غير اللائق في أعراف الصحراء أن يتوجه العريسان إلي خيمتهما مباشرة، لكن مع مرور الوقت تعتاد الذهاب إلى خيمتها ويعتاد الأهل ذلك أيضا، وبالتالي يسلم الكل بوجود عائلة جديدة داخل الفريك.

مما لا شك فيه أن طقوس الزواج الصحراوي تتسع لتفسيرات كثيرة تتعدى ما ذكرناه آنفا، لكن الأهمية الكبرى للطقوس تتمثل في وظيفتها الأساسية



الطبلة الصينية

وهي استعادة التقاليد، مما ينشأ عنه إعادة إنتاج البنية الذهنية والوجدانية التقليدية.

فالزواج في الصحراء من الأمور التي تخضع لقواميس معقدة نظرا لحتمية حياة البداوة، والعيش في أسرة ممتدة وانصهار ما هو شخصي في ما هو جماعي للحفاظ على الترابط والتماسك القبلي، اللذين تفرضهما مواجهة الأخطار المحدقة بالقبيلة واستمراريتها بين العشائر الأخرى، وتأثير المصاهرة على مستقبل الأسرة والقبيلة، كما أن الزواج في زمن الترحال لا يختلف بين قبائل الصحراء إلا في بعض الطقوس الجزئية، غير أننا اليوم ومع حياة الاستقرار والمدنية شهد المجتمع في مختلف الميادين عدة تغيرات وتحولات أثرت بشكل كبير على تغير تصورات الناس وبالأخص في أقدم مؤسسة اجتماعية أي الزواج.

التنشئة الاجتماعية للطفل

تعتبر الأسرة بنية اجتماعية لها تأثير في نوعية واستمرارية وديناميةالبناء الاجتماعي للمجتمعات الرعوية، فهي لا تؤثر في نماذج التنشئة الاجتماعية التي تعتمدها هي ذاتها في أطرها الفكرية، السلوكية والأخلاقية فقط، بل تؤثر أيضا في تنظيم العلائق الاجتماعية بين الأفراد والجماعات، وتحدد معالم الشخصية النموذجية التي يتم بها الفرد والمجتمع وترسم طبيعة العلاقة الكمية والنوعية بين السكان والموارد الطبيعية التي يمتلكها المجتمع[19].

بالنسبة لتربية الطفل نلاحظ أن الأسرة في مرحلة الترحال لم تعر اهتماما بتربية الطفل لأنه لا يوجد هناك تحكم أو تدخل في تربية الابن، هناك سلطة خارجية عن الإنسان مكلفة لتربية الطفل، ومن هنا يكون عرضة للشارع، وبالتالي يكون الشارع هو محيطه وهو المكلف بتربيته، فما هو دور الآباء؟ هو فقط شراء الحاجيات، فالطفل كان محصورا في المدرسة العتيقة (الجامع) وبين الرعي، وجلب الماء من الآبار وجمع الحطب، وحتى إذا مارس اللعب يمارسه بشكل خشن، إما اللعب بالحجارة والعصي مع صيد الزواحف وتعلم القنص، أما البنت فما أن تبلغ سن التمييز حتى توضع أمامها قيود صعبة ومعقدة تستهدف أن تكبر وهي متمسكة بأهداب الأخلاق الفاضلة ومتماشية مع ما يفرضه الدين الإسلامي الحنيف من صيانة وعفاف مع المشاركة الفعالة للرجال وتدبير شؤون الحياة.

وهكذا عندما تتعدى السابعة تصبح خاضعة لمراقبة أمها بحيث يمنع عليها ألا تصل سوى أقربائها ومع من يتولى تكوينها التربوي بصفة فطرية ولا تخضع في كثير من الأحيان لقواعد محددة ولكنها تتسم بالفضيلة وحسن السلوك[20]، ولا يمكن أن تبلغ العاشرة من عمرها في كثير من الأحوال إلا إذا كانت حافظة لقواعد دينها مع بعض السور القرآنية، وفي بعض الأسر ما أن تبلغ سن البلوغ حتى تكون حافظة للقرآن والعلوم الإسلامية. وعندما تصل الأنثى سن التمييز يصبح من المحتم عليها أن ترتدي الزي التقليدي الصحراوي، الذي يعرف «بالملحفة» حسب اللهجة الحسانية.

الشاي عند المجتمع الصحراوي

1 - تاريخ الشاي:

يعتقد بعض المؤرخين أن أول من عرف الشاي هم الصينيون قبل مولد المسيح، وقيل إن أحد أباطرة



الكؤوس

القدماء كان يشاهد إبريقا من الماء يغلي تحت إحدى الأشجار، وكانت فوهة الإبريق مفتوحة، وإذا ببعض الأوراق تسقط في الإبريق وتفوح منه رائحة طيبة ويتغير لون الماء. وما إن تذوق الإمبراطور شيئا من هذا السائل حتى استطاب مذاقه، فأوصى المقربين استعمال هذه «العملية» حتى شاع الصين بشرب الشاي. وقيل إن أحد الكهنة البوذيين في الهند هو الذي اكتشفه وأخذ يستخدمه باستمرار ليبقى يقظا على الدوام، لأن الإكثار منه يحول دون النوم. ودخل الشاي إلى أوربا في القرن السابع عشر عندما حمله الهولنديون إلى بريطانيا، ومنها إلى فرنسا، وقد عرفه العرب منذ القرن التاسع، وحمل أخباره إلى أوربا تاجر عربي، وأحب العرب هذا المشروب، ووجدوا أنه يطفئ عطش الصحراء وأدخلوه في تقاليد الضيافة عندهم.

وحين وصل العرب في غزوهم إلى بلاد الفرس تعرفوا على «السماور»[21] الذي كان وصل الفرس عن طريق روسيا، ومن خلال اتصال البشر بعضهم ببعض عن طريق الرحلات والسفارات انتشر استعمال الشاي في جميع أنحاء العالم، وأخذت بلدان عديدة تزرعه مثل إيران والهند، فتعددت أنواعه وأدواته، وظلت الصين البلد المنتج الأساسي له في العالم.

2 - الشاي في المغرب:

اتفق جل المؤرخين أن المغرب عرف الشاي في القرن الثامن عشر، وبدأ انتشاره عبر المغرب في منتصف القرن التاسع عشر لما صار المغرب يتعاطى التجارة مع أوربا. وهكذا يبدو أن دخول الشاي إلى المغرب كان في عصر السلطان إسماعيل، حيث تلقى السلطان «أكياسا من السكر والشاي ضمن مجموع الهدايا المقدمة من قبل المبعوثين الأوربيين للسلطان العلوي»، تمهيدا لإطلاق سراح الأسرى الأوربيين، مما يدل على ندرته في البلاد المغربية. وكان دخول مشروب الشاي إلى المغرب على يد التجار الإنجليز من جبل طارق، ومنه انتشر بالمناطق الصحراوية والسودان الغربي، ووصل تمبكتو[22].

واحتل الشاي منذ بداية القرن العشرين مكانة متميزة في وسط الأسرة المغربية، وأصبح له طقوس وعادات، وظهرت في وسط الصناع حرفة جديدة أبدع أصحابها في أدوات تحضير الشاي من «صينية» و«براد» و«إبريق» و«بابور» و«ربايع»، والتصق الشاي بحياة المجتمع المغربي، وفرضت جلساته حضورها الدائم في وسط مختلف طبقاته، وقد تغنى بهذه الجلسات الشعراء والناظمون والزجالون.

3 - نبذة عن الشاي الصحراوي:

يعتبر الشاي أحد المشروبات المنتشرة في جميع أنحاء العالم وخاصة في العالم العربي، وتختلف أنواعه وطرق تحضيره، ولكن في منطقة شمال إفريقيا وبالأخص في الجنوب المغربي، نجد نوعا مميزا من الشاي ألا وهو الشاي الأخضر أو ما يصطلح عليه في المنطقة بـ «أتاي»، وله مكانة خاصة عند الصحراويين، حيث يعتبر رمزا للترحاب وحسن الضيافة، ويتميز بطريقة خاصة في التحضير والتقديم.

وقد حافظ الإنسان الصحراوي على أدبيات وطقوس إعداد الشاي القديمة كغيره من القبائل الصحراوية، ومن أبرز هذه العادات ما يصطلح عليه بـ «جيمات أتاي الثلاثة»[23] وهي الجماعة، إذ من الأفضل أن يتم تناول الشاي مع الجماعة ومهما كثر عددها كان ذلك أفضل، و«الجر» كناية عن استحسان


البراد (إبريق الشاي)


الربايع

إطالة المدة الزمنية لتحضير الشاي وهو شرط يتيح للجماعة فرصة تناول أمورها بروية وتأن، والجمر، إذ من الأفضل إعداد الشاي على الفحم. كما يعتبر الشاي من الأولويات التي يجب أن تقدم للضيف.

لذا حرص الإنسان بهذه المنطقة منذ القدم أن لا يخلو بيته من هذه المادة بالغة الأهمية، والتي يسعى إلى جلبها من البلاد البعيدة، وقد كان يضطر أحيانا إلى شراء الشاي بمبالغ باهضة جدا، وقد حدثت مقايضة كيلوغرام واحد من الشاي، أو قالب واحد من السكر بناقة أو جمل أو برؤوس عدة من الغنم.

4 - مكونات الطبلة (صينية الشاي):

يستلزم تحضير الشاي الصحراوي (أتاي) وجود مجموعة من الأواني والمكونات هي:

- الطبلة الصينية: وهي مستديرة الشكل ولها ثلاث أرجل، وغالبا ما تكون من الفضة أو النحاس.
- الكؤوس: وهناك نوع خاص من الكؤوس في الصحراء ويسمى «كيسان الواخ»[24]، وهي كؤوس صغيرة الحجم.
- البراد (إبريق الشاي): ويصنع من مادة تسمى «تسميمت» ويوضع على الجمر فقط.
- الربايع: وهي مكونة من ثلاث عناصر مختلفة الحجم، وفي القديم كانوا يستعملون آنيتين فقط، الكبيرة وتسمى «الربيعة» تستعمل لوضع السكر، والصغيرة تسمى «الزنبيل» وتستعمل لوضع الشاي «الوركة».
- المغرج والمجمر: الأول على شكل إبريق كبير يستعمل لغلي الماء، والثاني مصنوع من الطين يوضع فوقه إبريق الشاي.

5 - طريقة تحضير الشاي:

للشاي بالمنطقة طقوس خاصة وأوقات معينة يتم تحضيره فيها، فهو ضروري بالنسبة للصحراويين ولا يعقد مجلس أو يحيى سمر بدون إعداد الشاي، وحول «الطبلة» يتم تداول الأخبار ومناقشة أمور الحياة عامة.

كما يطلق على معد الشاي «القيام»، ويتم اختياره من بين أفراد الجماعة وفق مواصفات معينة من بينها: بلاغة الحديث، إتقان الشعر، دماثة الخلق، وحسن الصورة، ويعتبر إسناد مهمة إعداد الشاي إلى أحد أفراد الجماعة من باب التشريف لا التكليف. ولتحضير الشاي يجب توفر: الوركة «الشاي»، الماء، السكر، بعض الأعشاب. فالوركة هي «حبيبات الشاي» وهي مادة بالغة الأهمية بالنسبة للصحراويين[25]، حيث يتم وضع كمية منها في البراد «الإبريق»، بعد ذلك يتم سكب القليل من الماء المغلي عليها، ويسمى هذا الماء بـ «الغدير» أي ماء المطر، ثم يوضع على الجمر حتى يغلي قليلا ويتم سكبه في كأس يسمى كأس «تشليلا»، وتسمى هذه العملية بـ «تشلال أتاي»، بعدها تضاف كمية أكثر من الماء ويترك يغلي، بعد ذلك يضاف السكر، وتضاف مادة أخرى تسمى «العلك» أي «الصمغ العربي»[26] في أحد



المغرج والمجمر



الكـؤوس ويتـم القيام بتقليب الشـاي بينهـا لتعطينا «الرغـوة»، بعدهـا يسـكب الشـاي في الكـؤوس، وتسـمى هـذه العمليـة بالـكأس الأول، وتعـاد نفس العمليـة في الـبراد الثـاني والثالـث، وبذلـك تكون قد تمـت عمليـة إعداد الشـاي.

6 – فوائد الشاي الصحية:

من فوائد الشـاي الصحية المسـاعدة علـى الهضم، لـذا حـرص سـكان المنطقة علـى تنـاول الشـاي بعد وجبـات اللحم الدسـمة، ومـن فوائـده أيضا أنـه يقي من الأمـراض السـرطانية، ويزيل آلام الـرأس، وعموما لا يعتبر الشـاي في الصحراء مشـروبا تقليديا فحسـب، بل سـمة مـن سـمات الكـرم الصحـراوي وعلامة من علامـات الحفاوة وحسـن الاسـتقبال. وفي الأخير يبقى الشـاي الصحـراوي من المكونـات الأساسـية للمجتمع الحسـاني رغم تطور الزمـن[27].

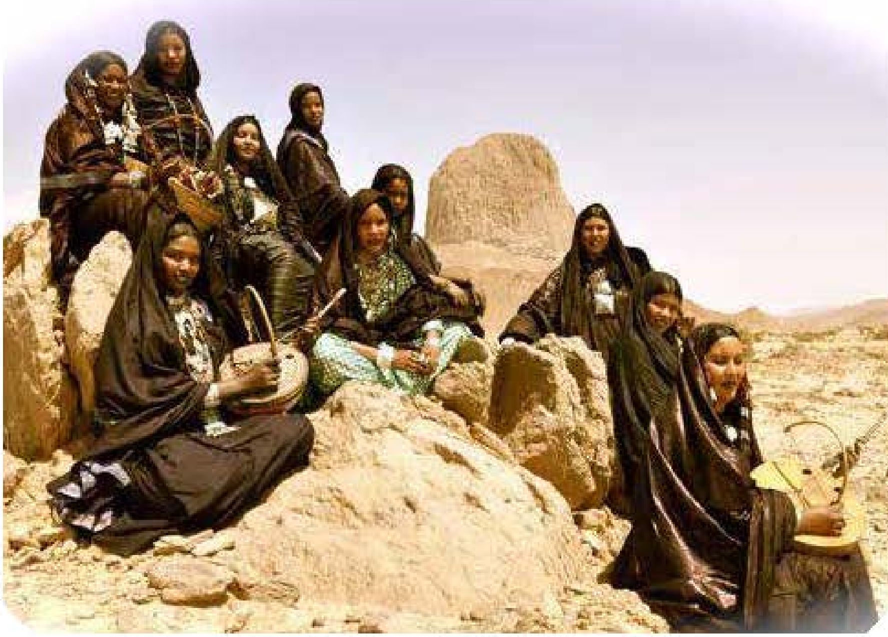
7 – معتقدات عند شرب الشاي الصحراوي:

هنـاك العديد مـن المعتقدات الصحراوية الشـائعة عند شـرب الشـاي الصحـراوي مـن أهمها نذكـر على سـبيل المثال لا الحصر[28]:

* إذا تحـرك كأس في صينيـة الشـاي فإن هـذه الحركة تدل علـى قدوم ضيـف في أقـرب وقت.
* إذا كانت جماعة تحتسي الشـاي فإنه لا يسـتطيع أحد أفرادها المغادرة دون أن يكمل الشـاي، أي أن يشـرب ثلاث أبراريـد أي ثلاث كؤوس، وإذا جـاء أحد ووجد الجماعة تشـرب الشـاي فهـو لا يذهـب عنها حتى يتـم معهـم شـربه، وذلـك لتجنـب الفأل السـيئ، حيث يقـال لـه «أمحالي أتعاكَـب أتـاي» أو يقال «أتـاي مـا يعاكَـب» أي أنـه ليس مـن صالحك أن تذهـب دون أن تأخذ الفال من الشـاي، وإن كان على عجل مـن أمره، وهـذا لا يحـدث إلا إذا كان هناك أمر مسـتعجل لا يمكـن تأجيله، فإنه قبـل ذهابه يتناول قطعة من السـكر.

خاتمة

إن الثقافـة الصحراوية ثريـة وغنية جـدا ومتنوعة وشاسـعة ارتـوت مـن مـورد العروبـة العـذب ومعين الإسـلام الـذي لا ينضـب، فمجتمـع البيظـان مجتمع مسـلم عربي لم يعـرف الأقليـات الدينية فشـكل ذلك لديه ثقافة موحدة لا يزال يتمسـك بها تمسـكا شـديدا، وتتمثـل في المـوروث الاجتماعـي والثقافي للأجـداد من خلال العـادات والتقاليد والتعاليم الدينية الإسـلامية واللبـاس والحـرف التقليديـة والعلاقـات الاجتماعية واللهجـة الخاصـة والعـرف وغيرهـا من مميـزات هذا المجتمـع الـتي تراكمت عـبر التطـور الذي رافـق مراحل وجـوده، ودونته الذاكرة الصحراوية بلسـانها الحسـاني الملـون بالفنـون الأدبيـة الشـعبية المعروفة من شـعر ونثر ومثـل وحكمة أو عـن طريق الحكايـات والقصص والأحـاجي الشـعبية أو العـادات والمظاهـر التقليديـة المحافـظ عليها حـتى اليوم.



(1)

الفلكلور عند قبائل الإموهاغ
ودوره في تنمية التراث

د. نسيمة كريبع – كاتبة من الجزائر

يعدّ جنوب الصحراء الجزائرية بمثابة رافد من روافد الثقافة الشّعبية الهامة فهي مجموع الحياة في صورها وأنماطها المادية والمعنوية في مسيرة التراث الشعبي، فمنذ فجر تاريخ الإنسانية، كان الإبداع الشعبي مجسدا في الثقافة الشفوية، التي تبحث عن التواصل بكل مصداقية للوصول إلى المتلقي والقارئ بجودة ما يعرض فيها من مواضيع وقراءات ودراسات تراثية صحراوية متميزة، بل بما فيها من مبدعين استطاعوا النهوض بها في تلك الفترة حيث كان المتلقي في تلك الفترة يتشوق إلى قراءة

مايطرح في المهرجانات الشـفوية الشـعبية الصحراوية، مـن أجـل صناعـة ثقافـة الحـدث والتواصـل الفـني والجمالي عبر الذاكرة الشّـعبية التي تسـهم بشـكل كبير في عملية حفظ هــذا التراث، وطقوســه المتنوعة في مجال الشـعر الغنائي والفولكلور الشعبي.

كما أنّ مصداقية اسـتلهام التراث الشعبي الصحراوي لا تتحقق فقط في ارتباطه بالمتغير السـياسي والاجتماعي، ولكـن أيضـاً في ارتباطـه بالقيـم الكـبرى مثـل الحـبّ والكراهية، الحياة والموت، وعلـى ذلك فالمبدع الصحراوي ليـس محققاً أو مصنفـاً للـتراث أو ناقلاً للـمادة التراثية فقـط، بل هو صورة حيـة في نقل التاريـخ الصحراوي من بيئتـه الأمّ إلى العالم الخارجي حتى يتسـنى لنا معرفة هذا الـتراث برؤية فتية جمالية في سـلم تقدم الإنسـان، ومن ثم محاولـة تلقيه بشـكل يسـهم في نموه واسـتمراريته في مسـايرة حركية الثقافة الشـعبية للمتلقـي من جهة، ومن جهة ثانية محاولة طرح إشـكالية تلقـي هذا التراث والبحث في أعماقـه واهتماماته.

كما أنّ هـذا التراث الصحـراوي عامة ليـس بالإنتاج المـدون في المجلـدات وكفى، إنمـا هو ذلك الـتراث الثقافي والتاريـخي والإنسـاني الموجـود والممتد في ذات الإنسـان المبدع سلوكا وتفكيرا وممارسـة، فالنقد الفعلي الحقيقي يتناول هذا الإرث الشـفهي أو المدون للإنسان الصحراوي الفاعل فيه على أسـاس عضوي، وبرؤيـة نقدية متقدمة وشـاملة وغيربراغماتية، والعملية النقدية هذه تسـبقها بلا شـك عملية جمع الـتراث، وتدوين الجانب الشـفوي منه وتصنيفـه، ومثل هذا العمل المتشـعب والمعقد عمل جماعـي بالضـرورة، ولاتوجد أمّة سـكنت الصحـراء إلاّ ولها فولكلورها الشـعبي،وحكاياتها وأسـاطيرها التي تعبر علـى نحوما عـن طبيعة الحيـاة والناس في تلـك الحقبة من الزمن.

والدارس لبنيـات الحضارات الإنسـانية المختلفة،لا يمكنـه أن يتنكر للـدور الحضـاري الخلاق الـذي لعبته الصحراء في الحياة الإنسـانية من تأثيرفي سائر الحضارات والأمـم، ومن هـذا المنطلق شـكل الـتراث الصحـراوي، مرجعـا حقيقيـا للدراسـة الاجتماعيـة والتاريخيـة والدينيـة والثقافية والإنسـانية، حيث شـكلت العديد مـن الموروثـات الشـعبية الصحراوية من حكـم وأمثال شـعبية وأغـاني ورقصـات وطقـوس فولكلوريـة مادة خصبـة للباحثـين والدارسـين، تعكـس إبداع الإنسـان الصحـراوي بشـكل خاص، وقبائـل الإموهـاغ في جنوب الصحـراء الجزائرية بوجه خـاص، وهي تعـاني حاليًا من قلة التوثيق لما يكتب من شـعر وأغان طقوسـية تعكس زخم الـتراث الإبداعـي عند هـذه القبائـل الصحراوية.

الأغنية الشّعبية
ودورها في صناعة ثقافة الفرجة

لقـد تنوعـت الأغـاني الشـعبية منـذ فجـر تاريـخ الإنسانية وكانت مرتبطة بمواسـم وأعياد دينية أو زراعية أو اجتماعيـة ثقافية ،فكان الفرد الشـعبي حينها مشـاركًا أو متلقيًـا لهـذا الـتراث التاريخي،والجزائر على غـرار باقي شعوب الإنسانية سادها تنوع بشـري هام ساهم في التنوع الثقـافي لها من الشـرق الجزائـري إلى الغـرب الجزائري إلى الوسـط ،وجنوب الصحراء الكبرى،فظهرت عديد الطبوع والأهازيـج الغنائيـة الشـعبية التي قدمـت خصوصية ثقافيـة لكل منطقـة فظهـرت أغـاني الرحابـة (أرداس) [1] عنـد قبائل الأمازيـغ وأغـاني (السـراوي) و(العيطة) و(المالوف) بمدارسه المتنوعة في الشـرق الجزائري،وأغاني العـروبي نحوَ:(القرقابـو)، (القنـاوة) و(العيسـاوة) في الغرب الجزائري،وأغـاني (الزرنة) و(التنـدي) و(الإمزاد) و(التسـوان) في الصحـراء الجزائرية، وغيرهـا من الطبوع الغنائيـة الشـعبية الـتي سـاهمت في التنـوع الثقـافي الجزائـري، وكل ذلـك كان مرتبطًـا بـالآلات الموسـيقية الـتي سـاهمت بطريقـة فعّالة في ظهـور الغناء الشـعبي وانطلاقته نحـو المجتمعات الشـعبية.

1 – صلة فـنّ الموسيقى بالغناء الشّعبي:

الغنـاء الشّـعبي –كشـكل مـن أشـكال الأدب– والموسـيقى كلاهمـا فن جميـل، يلتقيـان في العناصر التي يتألفان منها، «فالموسـيقى فن صوتي يتجـه إلى العواطف مباشـرة يثير فيها حزنا أو سـروراً، والأدب كذلك فن صوتي فيـه أوزانـه النظمية الـتي تتحـد في مقاييسـها الأولى مع المقاييس الموسـيقية يتجه أيضـا إلى العواطـف يصورها ويهيجهـا» [2]، ذلـك أنّ الغنـاء الشّـعبي يصـور انفعال الأديب بالكلمـات كيفمـا كان ترتيبها أو نظمها – شـعرا، أو نثرا– والموسـيقي يلجـأ إلى الألحـان والأوزان والكلمات أحيانـا، فالإنسـان «تغـنى أول الأمـر بأصـوات مبهمة لا تفصح عـن معـان... وبعـد ذلك حلـت الكلمـات محل هـذه الأصـوات، فاختلط بذلـك الفنان معا فـن الغناء وفـن الأدب، وقد بقيـا هكـذا إلى الآن» [3]، ومن هنا يمكن القـول إنـه قد نشـأت علاقة تبـادل بين الأدب الشّـعبي

والموسيقى، ذلك حين «يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى... ويعمد الموسيقار إلى ألحان هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو»[4]، وهكذا دواليك في كلّ طابع غنائي موسيقي.

فإذا وُضعت قطعة أدبية «أغنية شعبية» مثلاً محلّ دراسة فحتمًا ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى «عبد العزيز عتيق» أنّ «كلا منهما يتنوع أنواعا متماثلة»[5] فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر والغلظة والرقة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب ففي الشعر الفصيح مثلاً تختلف «التفاعيل طولا، وقصرا، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل»[6]، والشيء نفسه في الشعر الشعبي حيث تختلف أوزانه، وبحوره باختلاف القصيدة وكما أنّ الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقة، فإنّ في الشعر ما يتناسب مع الغلظة، والرقة والشدة، واللين، فمن الشعر ما يناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه الرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر وعلو الصوت شعر الحماسة[7]، والحال مثله في الغناء الشعبي الذي يتلون ويتعدد من طابع لآخر ومن مغني شعبي لمثله، وغيرها من فنون التراث الغنائي الذي تختلف فيه أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها، حيث «إنّ الصوت الغنائي البدوي، الرعوي... يفتح فضاء على ذاكرة عميقة، ويعمق رغبة الانفصال عن الكيان الداخلي للذوبان في الآخرين، والمرء يهرع إلى فضاء الاحتفال... ليذوب في الجماعة ويقتسم معها حصته من الألم والأمل»[8]، وهكذا فالأغنية الشعبية تؤدي دورًا هامًا في التنفيس وتحرير المكبوت والمضمر من الذكريات والآهات التي تؤرق النفس البشرية.

ومن مواطن التداخل بين الأدب الشّعبي، والموسيقى، نجد الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلا، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها «فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»[9] وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال لدى المغني الشعبي، وهذا تماما ما يفعله فنّ الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى، أمّا عن مصدر الصوت في الأغنية الشعبية، فنجده يختلف في «النغمة الواحدة صوتًا، وتأثيرًا باختلاف الآلات التي توقع عليها»[10]، ليحدث في النهاية تآلف موسيقي بين الصوت والآلة المستخدمة في الغناء، ومن المعروف أنّ الصوت الموسيقي في الأغاني الشعبية يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات المستخدمة في كل طابع غنائي شعبي «فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل»[11] تمامًا مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

والغناء الشّعبي في جنوب الجزائر يعدّ إرثًا إنسانيًا يجب الاعتناء به، وإظهاره للعالم كطقس له قيمة تاريخية لما يحمله من حمولات معرفية وثقافية متوارثة عبر التاريخ البشري للمنطقة، وقد تأثر الشعر الشعبي على مرّ عقود بمختلف الآلات الموسيقية التي أظهرته وطورته وخصصت له حيّزًا صوتيًا خاصة عن المجتمعات البدوية، فقد «ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى... فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت»[12]، وهذا فعلاً ما حدث فالآلات الموسيقية المتوارثة قديمًا رغم قلتها وبساطتها إلاّ أنّها صاحبت البدو والقبائل الصحراوية زمنًا طويلاً فكانت لسان حالهم في التغني والابتهاج وقت السمر والغبطة، وكانت الربابة والناي والطبل من ألصق آلات الموسيقى بالغناء الشّعبي عبر تاريخه الطويل، والبدوي في مختلف مناطق الجزائر لا يمكنه السفر دون آلة موسيقية تخفف عنه وطأة السفر وضجره، وهذا الأمر وثّق الصلة القوية بين الآلة والبدوي الذي أخذ يحتفي بوجودها وسندها له في ترحاله، وقد أعطاها حقها من العناية والاهتمام مثلها مثل الحبيبة، والسيف والفرس وهذا كله من أجل «تحقيق حاجاته الاجتماعية والثقافية والفنية»[13]، وهو ما خلق نوعا من الألفة بين الحسّ الشعوري، والحسّ النغمي الموسيقي مع الآلة المستخدمة في الغناء الشّعبي.


(2)

2 - تنوع الأغاني الشّعبية في الجزائر:

لقد تنوعت الأغاني الشعبية في المجتمع البدوي الجزائري عبر مختلف المناطق الجزائرية، فكان التنوع عاملاً حاسمًا في تنوع الآلات الموسيقية من جهة،وتعدد الطبوع والأهازيج الغنائية عند كل مجتمع شعبي، والصحراء الجزائرية كانت تمثل نموذجا لتقاطع الثقافات وتنوع الحضارات التي مرّت بها وخَبَرَتها، فالقبائل الصحراوية الجزائرية ضربت لنا العديد من النماذج الغنائية الشعبية،والتي حفظت التراث الشفوي الشعبي من الزوال بفضل نخبة من الفنانين الذين تغنوا بالعديد من الطقوس الشعبية من طقوس اجتماعية كالزواج، والختان إلى طقوس دينية كالاحتفال بالمواسم والأعياد إلى احتفالات فلكلورية جماعية، وكانت الأغاني الشعبية حينها تختلف من مغن إلى آخر، ومن آلة إلى أخرى.

وإذا عدنا إلى الموسيقى الجزائرية وحضورها في الثقافة الشّعبية الجزائرية فإنّنا نجد تنوع الغناء والطرب الجزائري بشتى أنواعه، وقد أشار إلى ذلك «أحمد سفطي» في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر،حيث تحدث عن أنواع الأغاني الجزائرية، والتي قسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزع الجغرافي لها، وهي كالتالي: (14)

أ. الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية:

وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيَّما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام 1492م، وهي ذاتها الموسيقي التي تولد منها تفرعات المدارس الموسيقية الأندلسية من مالوف قسنطيني إلى غرناطي تلمساني.

ب. الموسيقى البدوية:

وتنحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على أنواع عديدة.

ج. الموسيقى الصحراوية :

وتنحصر في منطقة الجنوب الجزائري.

د. الموسيقى الجبلية:

وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

ر. الموسيقى العصرية الخليطة:

وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقى الغربية،وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.

س. الموسيقية الشّعبية:

منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي، والتي سوف يتم التركيز عليها من خلال عرض وإحصاء الأغاني الشعبية في جنوب الصحراء الجزائرية وإبراز مناطق تواجدها، ودورها في صناعة التنمية المحلية وخلق السياحة الثقافية والاقتصادية للمناطق المتواجدة فيها، والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية الشعبية في الصحراء الجزائرية وهذا مايمكن أن يخلق فضاء سياحيا هائلا لو كانت الإرادة السياسية قادرة على التعاطي مع هذا الموضوع بكل شفافية دون مغالاة خصوصا مع تنوع الآلات الموسيقية المستعملة فيها كآلة الإمزاد عند قبائل التوارق، والتي صنفت مؤخرًا من طرف منظمة الثقافة والعلوم اليونسكو كجزء من التراث الإنساني العالمي يجب إبرازه، والحفاظ عليه، وهذا الأمر قد يساهم في التنمية السياحية دون قيد أو شرط في مناطق تواجد قبائل التوارق بشكل عام وجنوب الصحراء الجزائرية بشكل خاص، كما نشير أنّ لكلّ صنف من الأغاني الشعبية آلاته الخاصة، وقد قمنا بإحصاء بعض

طبوع الأغاني الشعبية في الصحراء الجزائرية من شرقها إلى غربها وهي موثقة في الجدول الآتي:

مسمى الأغنية الشّعبية	مناطق تواجدها	مناطق تواجدها
أ - الطبوع الغنائية الشّعبية في الجنوب الشرقي من الصحراء الجزائية		
الإمزاد	تمنراست	الإمزاد (نسائية)
التندي	جانت / إيليزي	التندي
تسيوان - إسوات	تمنراست	بدون آلات موسيقية
السبيبة	جانت	الطبل
تهيقالت	تمنراست	تهيقالت (نسائية)
ب - الطبوع الغنائية الشّعبية في الجنوب الغربي من الصحراء الجزائية		
القناوة- القناوي	تميمون	تنوع الآلات

وقد ورثت الجزائر الموسيقي الشعبية منذ زمن بعيد يعود «إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقى متميزة ظلت تتبلور وتزدهر حتى بلغت تألقها»[15] وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من «الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة ... ومن آلات النفخ المزمار والناي... ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير»[16]، والتي بدورها انتقلت إلى الجزائر عن طريق المورسكيين الذين فرّوا من محاكم التفتيش بالأندلس إلى بلاد المغرب العربي وبالأخص الجزائر بحثًا عن الأمن والاستقرار، فكان الغناء الشعبي حينها بمثابة متنفس حقيقي لما بات ينقله من حكايات حقيقية مؤلمة عن معاناة هذه الفئة المنكوبة من أبناء الأمة العربية الإسلامية، وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء الشعبي من أجل توثيق التراث.

وإزاء الغناء الشّعبي الأندلسي الخالص الذي جلبه المورسكيون معهم، نشأ نوع آخر من الغناء الشعبي هو طابع «العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلاّ في الأصل والتركيب»[17] فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين وكلها تعبر في النهاية عن هموم الفرد الشعبي الذي كان يجد في الغناء الشّعبي متنفسًا ومواساة للهموم التي كانت تؤرّقه» بسبب بعض الظروف النفسية والاجتماعية والسياسية»[18]، كما لا ننكر تاريخيًا وجود «أشكال غنائية موسيقية واحتفالية راقصة للقبائل الأمازيغية كانت النساء حاضرات فيها بقوة وكثقافة»[19]، وبما أنّ المجتمع الشّعبي الجزائري تعددت عاداته وتقاليده من بيئة إلى أخرى فإنّنا نلاحظ تنوعا في الطبوع الغنائية الشعبية المتوارثة «بيد أنّ الفنّان الشعبي كمبتكر للنغم،له الحق في أن يبدّل ويغيّر ويحوّر كثيرًا من الألحان بالشكل الذي يراهُ مناسبًا،ومن هنا يمكن تفسير الاختلاف الذي قد يطرأ على بعض نسخ الأغنية الواحدة»[20]، وهذا داخل البيئة الشعبية الواحدة نظرًا للمشافهة التي تعتمد عليها الأغنية الشعبية، ولعدم وجود التوثيق التاريخي للأغاني الشعبية فإنّ حقوق المغني الشعبي الأول ضاعت مع مرور الزمن وتغيرت ألفاظ وألحان الأغنية من قائلها الأول وتعددت وتغيرت حتى وصلت إلى المغني الأخير، الذي يغير ويحرّف في إيقاعها ولحنها وتركيبها اللّغوي، وهذه الإشكالية الشفوية مازالت تعيشها الأغنية الشعبية خاصة لدى قبائل مجتمع الإموهاغ في الصحراء الجزائرية،وهذا مايخلق مأزقا في التأريخ لفنّ الغناء الشعبي وتوثيقه بشكل سليم.

الأغاني الشّعبية الصحراوية ودورها في التنمية

لقد أدّت الأغاني الصحراوية الجزائرية دورًا هامًّا في التنمية المحلية للمنطقة خصوصًا على المستوى السياحي الذي خلق حركية ديناميكية على مستوى الاقتصاد الفكري والثقافي والتجاري، وذلك من



(3)

خلال المهرجانات المتنوعة التي احتفلت بها منطقة الأهقار،وعلى وجه خاص قبائل الإموهاغ فكانت أشكال الغناء الشعبي الجزائرية بداية من مهرجان السبيبة إلى غناء الإمزاد والتنيدي لدى التوارق في منطقة (جانت / إيليزي/تمنراست)، وهذا المحور الجغرافي السياحي لو استغلّ أحسن استغلال من طرف وزارة السياحة الجزائرية لكان الجنوب الشرقي الجزائري بؤرة سياحية هامة وموردا ماليا للمنطقة يساهم في تنمية الصحراء بشكل أو بآخر.

1 - أشكال الغناء الشّعبي بالجنوب الشرقي الجزائري:

في الحقيقة إنّ الغناء الشعبي الجزائري متأصل في الذاكرة الشّعبية لدى الفرد والجماعات الشعبية دون حرج فهو ثقافة محلية خلقت الفرجة الشّعبية على مرّ التاريخ المحلي لمنطقة الصحراء فهو« من الرقص والغناء والتمثيل، يحدث دائمًا في مجال عائلي مغلق »[21]، وفيه تزول الحواجز النفسية بين مجتمع النساء والرجال فيكون الغناء والرقص همًّا جماعيًا، «وحيث إنّ الأغاني الشعبية هي وليدة المناسبات، ويحتفظ بها المجتمع ويرددها كلما دعت الحاجة إلى ترداده، فقد تميزت عن غيرها من أشكال الأدب الشعبي في مرونتها وطواعيتها وقدرتها على التجاوب مع الأحداث والمتغيرات »[22]، وهذا فعلاً ماوجدناه عند قبائل الإموهاغ في الصحراء الجزائرية، التي تنوعت عندها الأهازيج الشعبية الفلكلورية من غناء شعبي اجتماعي إلى غناء شعبي ديني منسباتي إلى احتفال فلكلوري قبلي يشمل قبائل بعينها تجتمع لتقيم مهرجانات شعبية مدة تطول في بعض الأحيان أكثر من شهر لتعبر عن هوية المنطقة.

أ - الأغاني الشّعبية الاجتماعية:

إنّ الأغاني الشّعبية التي يتناقلها أفراد المجتمع تمثل هويتهم التي ورثوها عبر بوابة التراث الشعبي

خاصة أنّها ترتبط « بحياة الناس ،وتتصل بعاداتهم وأنماط حيواتهم وتتخذ من أجل تحقيق الغايات المنشودة أشكالاً عديدة وقوالب كثيرة يرتبط بعضها ببعض لتحقيق الوظائف النفسية والاجتماعية والثقافية ،وقد تظلّ الأغنية موجودة، ويكتب لها الدوام طالما كانت المناسبة الاجتماعية موجودة»[23]، وهذا فعلاً مايتمتع به مجتمع التوارق في الصحراء الجزائرية فغناء الإمزاد والتندي شكلان يمثلان هوية الإموهاغ منذ فجر هذه التجمعات الشعبية لكونها» ترتبط بحياة الإنسان ومعتقداته وعمله وأوقات سمره ولهوه ،ويكون لحنها مقبولاً على اعتبار أنّ الألحان تفرد لها أجنحة، وأنّ الحدود المكانية واللّغوية لاتؤلف لها حواجز تستعصي على العبور»[24]، وقد تنوعت الأغاني الشعبية في عمومها بين أغاني الختان والتي » تصور العادات المتبعة في مناسبة الختان تصويرًا دقيقًا،كما تتحدث عن الأشخاص الذين يوليهم المجتمع أهمية كبيرة في هذه المناسبة،كالطفل نفسه، والأمّ والأب والخال، بالإضافة إلى الحلاق أو المزين »[25]، أمّا في مناسبة الزواج فإنّنا نجد هناك » أغنيات تتردد بداية

عند إعلان الخطبة، وانتهاء بليلة الزفاف»[26]، وجل تلك الأغاني الشعبية تستمد من الإطار الاجتماعي المشكل لها وفق عرف العادات والتقاليد التي «تصاحبها والسياق الاجتماعي الذي ترتبط به»[27]، فتعكس واقع البيئة المحلية،ومايحويه من طقوس اجتماعية.

إذن الأغاني الشّعبية لها دور عظيم في تشكيل لحمة المجتمع الشعبي وفق هوية محددة لكونها تعبر عن قضايا البيئة المحلية «وإن تعددت التمثيلات والشواهد والمواقف»[28]، فالأغنية الشعبية لها وقعها في الحياة الاجتماعية بشكل أساسي لأنّها تخرج «إلى نطاق الإيقاع الغنائي الراقص، الذي يثير الإحساس بالسعادة والابتهاج،كما تمثل هذه الأغاني جوانب واقعية في بناء المجتمع، مرتبطة بالمناسبات»[29]، وعليه فالمجتمع الشعبي نجده يتفاعل مع هذه الأغاني الشعبية دون حرج لكونها تخلق جوًا من النشاط الجمالي والفني في البيئة الشعبية بسلاسة حتى تشكل في النهاية ميزة ثقافية لتلكم البيئة ومرجعياتها الفكرية من أنماط وسلوكات سوسيولوجية لها وقعها عبر سيرورة التاريخ.

ب - الأغاني الشّعبية الدينية:

الأغاني الشعبية الدينية لها دور هام في تماسك المجتمع الشعبي والتفافه حول العادات والأعراف والتقاليد المحلية للبيئة الشعبية، وبما أنّ الدين الإسلامي جزء من هذه التقاليد، فهو يقود جل تلك الثقافات والتوجهات المحلية للمجتمع دون خلل قد يزعزع استقرارهم وتواصلهم نحو تلك العادات الضاربة بجذورها في ذهنية المجتمع الشعبي، وجلّ تلك الأغاني الشعبية الدينية هي تدور حول طقوس، ومواسم دينية منها موسم الاحتفال بعاشوراء، والمولد النبوي الشريف، وبالسنة الهجرية، والاحتفال والتضرع إلى الأولياء الصالحين، وغيرها من الطقوس الشعبية الدينية التي عرفها الفرد الشعبي الجزائري، و«ويتميز هذا النوع من المديح بإيقاعات وتلحين خاص،عادة مايكون مرتبط بالشعائر الدينية، تارة يأخذ طابع الدعاء والتضرع إلى الخالق ورسوله، وتارة الاستعانة بالأولياء الصالحين والزوايا»[30]، وتعمل هذه الأغاني الشّعبية على توثيق الصلة بالجماعة الشعبية المنتمية للعصبية الواحدة،وتكريس التكافل الاجتماعي والعقدي بين مختلف الطبقات الشعبية دون تمييز بين الفقير والغني منهم، هذا مايدفع عن بعضهم العديد من الصفات الذميمة التي تُشتت المجتمعات الشّعبية، وتصور واقعها الاجتماعي الإيجابي، ومايحمله من هموم، وإشكالات متعددة لنمطية العيش داخل منظومة القبيلة الواحدة، وعليه فالغناء الشعبي عكس في النهاية طبيعة المجتمعات الشعبية،وبشكل خاص في الصحراء الجزائرية عند الإموهاغ.

ج - أغاني الفلكور الشّعبي:

وهي عبارة عن احتفالات شعبية منظمة من طرف المجتمع الشّعبي الذي يقود مثل هذه التظاهرات الثقافية التي تبرز قيمة هذه الجماعات دون سواها فتحقق العديد من السلوكات الإيجابية التي تعكس تصورها، وجل هذه الأغاني الفلكلورية تقوم بها «مجموعة من النساء أو الرجال في شكل أغاني جماعية تتغنى حسب مواضيع ومناسبات الأغنية، تكمن وظيفتها في الترفيه والتسلية من جهة والإشادة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية من جهة أخرى»[31]، وهذه الأغاني الشعبية في مضامينها منقولة عن التراث الشعبي للقبيلة التي تؤديها كنوع من العادات والتقاليد المتوارثة يجب تأديتها والحفاظ عليها من الإندثار والزوال، وتقديمها للأبناء كطقس غنائي شعبي يجب المشاركة فيه دون فوبيا منه أو خروج عن عرفه،ولعلّ المجتمع الشعبي في جنوب الصحراء الجزائرية قد ورث العديد من الأغاني الفلكلورية الشعبية منها احتفال السبيبة في منطقة جانت وإيليزي،واحتفال تهيقالت والإمزاد وتافسيت بتمنراست والتندي بإيليزي وجانت، وموسم تاغيت بالساورة منطقة توات، وغيرها من الاحتفالات الشعبية بمختلف الأعياد والمواسم الدينية والزراعية والأسطورية التي باتت تؤسس لثقافة سياحية داخلية هامة لجنوب صحرائنا الكبرى.

2 - الأغاني الشّعبية عند قبائل الإموهاغ بجنوب الصحراء:

وهذه الأغاني في حقيقتها تعبّر عن ثقافة الرجل الأزرق الذي خبر الصحراء، وتطبّع بسحرها، وامتزجت عاداته وتقاليده بصمتها وعنفوانها، فالصحراء الجزائرية بما فيها من تراث ثقافي هائل مازالت بكرًا تحمل في طياتها الغموض الذي يبحث عن التفاسير المختلفة لذلك التراث وبما أنّ الغناء الشّعبي الجزائري في صحرائنا الكبرى بات يمثل زخمًا فنيًا يحتاج للقراءة والتلقي من طرف الباحثين، فكان مخبر بحث «الموروث الغنائي والثقافي لمنطقة تمنراست» والذي يشرف عليه الباحث «عزّ الدين كشنيط» بوابة التوثيق الشامل



(4)

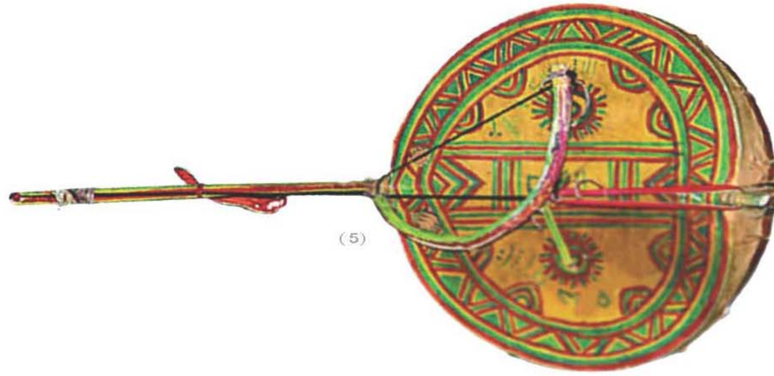
لهذا الموروث الشفهي، كما نجد بعض الدّراسات لنخبة من المثقفين الغيورين على تراثنا الشفهي المتواجد بالأخص عند قبائل الإموهاغ والتي استندت إليها دراستنا في التأصيل والتنقيب عن تراثنا الشعبي خاصة لدى الباحث (محمد فرتوني) في مقاله المعنون بـ (الغناء والموسيقى عند التوارق) الموثق في مجلة أصوات الشمال الالكترونية سنة 2011م، ودراسة الباحث «زرفة صحراوي» في مقاله المعنون بـ«أهمية الغناء في مجتمع إيموهاغ» الموثق في مجلة أصوات الشمال الإلكترونية سنة2011م وكذلك الأكاديمي «رمضان حينوني» في مقاله المعنون بـ «الكلمة والنغم والحركة وسيادة المرأة التارقية» الموثق في مجلة حوليات التراث العدد11 لسنة 2011م جامعة مستغانم (الجزائر)، ودراسة «عبد الكريم قادري» المعنونة بـ «موسيقى الإمزاد... شمس الطوارق التي لاتغرب» وهي منشورة في مجلة الثقافة الشعبية العدد11 لسنة 2015م لدولة البحرين، وغيرها من الدراسات الأكاديمية التي استند إليها البحث في عملية الجمع والتأصيل والقراءة لموروثنا الغنائي الشّعبي في جنوب صحرائنا الكبرى،وقد تم التركيز على طابعين غنائيين هامين وجدت الدراسة أهميتهما في تفعيل التنمية السياحية والثقافية والفكرية للمنطقة خاصة(طابع الإمزاد، وطابع التندي).

أ – غناء على آلة الإمزاد:

هو غناء شعبي تراثي محلي يتواجد عند قبائل الإموهاغ الصحراوية الجزائرية وهذا الطابع الغنائي يعتمد بالدرجة الأولى على استخدام آلة الإمزاد، وهي عبارة عن «آلة تشبه الربابة العربية بوتر واحد، وهي أشبه بصحن خشبي، يغطى بجلد الماعز،ويثقب بعض الثقوب لإحداث الصوت ويخرج من طرفيه عودان يربطهما حبل من شعر الخيل،أما الجزء الثاني فهو آلة الدعك، وهي عود خاص في شكل هلال موصول طرفاه بحبل دقيق من شعر ذيل الحصان»[32] ويدعكون الشعر ببعضه ويصدر صوتا جميلا يغيّرون نبراته بتبديل أصابع اليد اليسرى حيث تكون اليد اليمنى منهمكة بالدعك، وهذه الآلة تشبه الربابة العربية أو الكامنجة الأوربية، وتعتبر «الإمزاد» من أجود الآلات الموسيقية، وهي شديدة التأثير على قبائل التوارق، ولاسيما الرجال منهم، وتستعمل في الطرب والغناء الذي يؤثر في النفوس والعواطف وينقيها، »وتزداد قيمتها بالغناء الأميل إلى الإمتداد الصوتي في غالب الأحيان، ولعله دلالة على امتداد الصحراء وطول لياليها»[33]، وهذه الآلة يرافقها في السهرات غناء يتناول مواضيع الحبّ والوحدة والغيب والخوف والحرب ليزيد من شجاعة التارقي ويشحذ همته، كما يجعل النفس تترفع عن كل ما يدنسها كالخيانة والخديعة والنميمة أو الكذب والسرقة وغير ذلك من العيوب والآفات الاجتماعية[34]، يروى أنّ ملكة الصحراء (تين هينان) صنعت إمزاد من عرف جوادها ومن نبتة الأرض فهو رمز النبل والأناقة والشهامة، مادفع أحد الشعراء من التوارق إلى التغني بسحره وجماله قائلاً:

اليوم الذي أموت فيه

لا بد أن تدفنوني في قطعة بيضاء


(5)

ناصعة من الكتان

مثل أوراق الكاغط

وصدقوا عني

ثلاث أغنيات من غناء إمزاد

والفاتحة[35]

وهذا الشكل الآتي يمثل شكل آلة الإمزاد عند مجتمع التوارق، والذي لاتعزف عليه غير مجتمع النساء فقط،لكونه محرم على الرجل العزف في عرف الإموهاغ[36].

أمّا عندما نتحدث عن آلة الإمزاد فإنّ للغناء الشعبي التارقي حضورا آخر ،في نفسية الرجل الأزرق،كما لها وقع آخر على فئات المجتمع الشعبي، ذلك أنّ هذه الآلة تختص النساء في العزف عليها ولقصيدتها دور في إثارة همم الرجال إلى الحرب ودعوتهم إلى الأخلاق الحميدة وعند خروج التوارق للحرب يجتمعون ليلة هجومهم على العدو، أو للغزو فإنهم يستمعون إلى غناء الإمزاد إلى غاية الصباح حيث ينطلق الجميع من ذلك الموقع ركوبًا على جمالهم باتجاه العدو والذي يخشى أو يتخلف عن المعركة يذكرونه بليلة الإمزاد[37] فيتقدم القبيلة سوف تسرد واقعة الحرب، وتذكر الفرسان الشجعان وتشيد بأعمالهم البطولية، وتذم كل جبان تخلف عن المعركة،وتشهر خوفه لكي يعلم الجميع ذلك، ويبقى حاملاً عاره، وعار أسرته حتى تظهر الشجاعة منه في مواقف جديدة، فالإمزاد «تدخل الرهبة والمتعة معًا إلى النفوس بأنغامها العاطفية الحزينة، والجوّ الشاعري الذي تطبع به الزمان والمكان»[38]، وعمومًا تبقى الإمزاد آلة فردية من نوعها لاقت الترحيب من طرف منظمة اليونيسكو للثقافة والتربية والعلوم بعدما أدخلتها ضمن التراث الثقافي اللامادي للإنسانية سنة 2013م، وبذلك تم توثيق هذا الإرث الإنساني وحفظه من الزوال، وقد برعت في هذا الفنّ الغنائي العديد من مغنيات التوارق نذكر أشهرهنّ: (داسين ولت ايهما وهي أخت الأمنوكال أخاموك أق إهمة، قنوة ولت أمستان)[39]، وغيرهنّ من النساء التارقيات الضليعات في العزف والغناء على الإمزاد، والصورة الآتية أكثر تفصيلاً لغناء المرأة التارقية، ومساهمتها في حمل التراث والحفاظ عليه وتوارثه[40]

ب- غناء على آلة التندي:

هي عبارة عن «طبل ضخم يصنع من إطار خشبي ويغطى بجلد الماعز الطري مشدودًا بقوة، تجلس حوله امرأتان تشدانه من الجانبين، ثم تأتي ثالثة للضرب عليه»[41] ويشارك في أداء موسيقى التندي الرجال والنساء بالتصفيق الجماعي وترديد المواويل والأهازيج تماشيًا مع القصائد التي تؤديها المغنية وتمثل هذه الموسيقى فرصة للتعارف بين العزاب والعازبات بكل عفّة ونزاهة ،وقد يتحول غناء التندي إلى لعبة تمارس أثناء طقوس الغناء لإضفاء الفرجة والمتعة على الجماهير الشعبية التي تحبّ مشاهدة الجديد،وحتى تزيح عنها الملل والضجر، وهذه اللّعبة تسمى (تندي أن اكرهي)،وأكرهي هو عبارة عن خمار أسود يوضع على رأس فتاة جميلة تختار بعناية،ويحاول أحد الفرسان ممتطيًا جمله اختطاف الخمار من على رأسها، وإذا نجح في ذلك يطارده جمع من الفرسان الشباب لاسترجاعه،

ومـن ظفر منهم بذلـك يصبح فارس أحلامهـا[42]، وهذا مايزيد المتعة والفرجـة في تتبع غناء التندي، ولعل أشـهر المغنين له نذكـر: (أمبارك عثماني المعـروف فنيا بـ عثماني بالي،ميلـود شـوغلي من جانـت، وبكاش علـواني وأريالة مسـعود من إيلـيزي)، وغيرهم من المغنـين الذين ذاعت شـهرتهم في غنـاء التنـدي، والشـكل الآتي يصـور تفرد المغنيـة (بادي لالة) بفـنّ التندي ونقلـه إلى العالمية[43].

2 - أهميـة الفاكلـور الشّـعبي في تنميـة الصحـراء الجزائريـة:

لقـد بـات الفلكلـور الشـعبي بجنـوب الصحـراء الجزائريـة ديوانًا للثقافة الشـعبية الجزائريـة إذ يتعرّف من خلالـه المتلقي الجزائـري في إطار السـياحة الداخلية علـى العديد مـن الطبوع الغنائيـة الشـعبية الجزائرية في هـذه المناطق دون اسـتثناء، من بينها غنـاء (القناوة، القرقابـو، التسـيوان، التنـدي، الإمـزاد) وغيرهـا مـن الطبـوع والأهازيج الشـعبية التي باتت تحمـل إرثًا ثقافيًا مميّزًا للعديـد مـن قبائـل الصحـراء الجزائريـة وبوجه خاص قبائـل الإموهاغ في الجنوب الشـرقي، كمـا أنّ هذا الإرث الثقافي الضخم يمكنه من وراء توظيفه للموسـيقى الشـعبية المحلية لكل منطقة من جنوبنـا الكبيرأن يطرق أبوابًا سـياحية داخليـة وخارجيـة لصحرائنـا الجزائرية الكـبرى، ويسـاهم في تحريـك عجلـة التنميـة الثقافية والاجتماعيـة والاقتصاديـة لـكل منطقـة مـن الوطن الجزائـري المتنوع الطبـوع، والثقافات المحلية الشـعبية الأصيلـة أو الثقافات الدخيلة علينا من مناطق السـاحل الإفريقـي الـذي بـات قبلـة سـياحية للعديد مـن دول العالم لاكتشـاف هوية الرجـل الأزرق الـذي أبهر العالم الغربي بلباسـه وأغانيه الشـعبية المتنوعـة، وصبره على الشـدائد وتحليه بالفروسـية والكرم وغيرها من الصفات النـادرة، الـتي صنعت فضاءًا للسـياحة في عالـم الثقافة الشـعبية للصحـراء الجزائرية.

لقـد شـكلت الصحـراء الجزائريـة منفـذًا اجتماعيًا وثقافيًـا لذلـك كان لزامًا على وزراة السـياحة والثقافة أن يعملا جاهديـن من أجل تحقيـق أدوار ثقافية وسـياحية في جنوبنا الكبير الـذي يحمل في طياته خزّانـا ماديا ومنبعا تراثيا هاما علينا أن نحسـن اسـتغلاله بشـكل يسمح له من تحقيـق التنميـة للمنطقة لكونـه مافي الصحـراء من فنّ هـو إرث إنسـاني يجـب أن تسـتفيد منه الإنسـانية دون إفـراط أو تفريـط عـبر جميـع الأصعـدة، وبشـكل خـاص الأغنيـة الشـعبية، الـتي «تظـلّ فنًّا مـن فنون الثقافة الشـعبية الجزائرية،تحمل العديد من المرجعيات التاريخيـة والاجتماعية،النفسـية والسياسـية»[44]، التي حملهـا الفلكلور الشـعبي الجزائري عـبر العديد من بواباتـه التاريخية فالصحـراء الجزائرية لهـا العديد من الأبعـاد التي يجب أن يحسـن اسـتغلالها بشـكل رسـمي لكي تسـاهم في عمليـة التنمية لكون «الفلكلـور تواصل إنساني بين الإنسـان والإنسان، وبين الإنسـان والجماعة التي ينتـمي إليها، وبين الجماعة والجماعـات الأخرى التي تشـترك معها في كثير من السـمات والخصائـص، وهذا التواصـل يتم أساسًـا من خـلال عملية الإبـداع، وإعادة الإبـداع الـتي يقوم بهـا الإنسـان معـبّرًا عـن المجموعة المتجانسـة التي يرتبط بها، وعن سـماتها الجمعية»[45]، وهـذا الأمـر جعـل مـن الفلكلـور الشـعبي ذا مرجعية إنسـانية يمكنها أن تسـاهم في التنوع الثقافي لأي مجتمع شـعبي، وهذا الأمر ينعكس بشـكل رسـمي على مجتمع الصحراء الـذي يحمـل في مضامينه العديد من الأنسـاق الثقافيـة الشـعبية، ولعلّ مجتمـع التـوارق في الصحراء الجزائريـة طفـرة في الثقافة الإنسـانية لهـا مرجعايتها، وعلـى السياسـة الجزائرية أن ترفـع التحدي بـأن تعيد نظرتهـا للصحـراء الجزائرية كمرجعية سـياحية ضخمة يمكنهـا أن تكـون المخلّص من جميـع الأزمـات التي تمرّ بها الجزائـر والمنطقة بشـكل عام.

خاتمة

من كلّ ماسـبق ذكره عن التراث الشـفوي في الصحراء الكـبرى نصل إلى ضـرورة النهـوض به عبر كلّ الوسـائط الإعلامية والتاريخية والثقافية، والمؤسسـات الرسـمية المحليـة والدولية مـن أجل الارتقـاء بهـذا الإرث المادي الـذي هو ملـك للإنسـانية جمعـاء، كمـا يعـدّ البحث والتقصي في مسـيرة هـذا الـتراث أمـرا لا مفـر منه من أجـل إظهـاره تدريجيـا علـى كلّ الأصعـدة التاريخيـة والجماليـة والفولكلوريـة لمـا في هذا الإرث مـن أهداف تجمع بني البشـر علـى حقب زمنيـة لها علاقة مباشـرة بتطور الحيـاة على وجـه الأرض،فالإنسـان الصحراوي الآن أصبـح عليـه لزامًـا النهـوض بتراثـه والدعـوة إلى دراسـته،وتحفيز كلّ الجهات من قبيل الترويج السـياحي، والثقـافي الهـام في عالـم غـيرت فيـه العولمـة والمثاقفة التاريـخ، وعليه تفيـد المؤشـرات الإحصائيـة المتاحة في مراكـز البحوث أنّ الصحراء تشـكل جزءًا هامـا من موارد الإنسـان المادية التراثيـة، وهذا مايدعـو للتفاؤل، وعليه

فالصحــراء الجزائرية باتت تمثل خزّانًا للثقافة الشــعبية الجزائريــة إذ يتعــرّف المتلقي الســائح الجزائــري في إطار الســياحة الداخلية علــى العديد مــن الطبــوع الغنائية الشــعبية الجزائرية في هــذه المناطق دون اســتثناء، من بينها الإمــزاد، والتندي والتســيوان،وغيرها مــن الطبوع الشــعبية الصحراويــة الــتي تحمــل إرثــا ثقافيًــا مميّزًا لجنــوب صحرائنا.

كمــا أنّ هــذا الإرث الثقــافي الضخــم يمكن مــن وراء توظيفه للموســيقى الشــعبية المحلية لــكل منطقة من جنوبنــا الكبــير أن نطــرق مــن خلاله أبــواب الســياحة الداخلية والخارجية لصحرائنا الجزائرية، وأن نســاهم في تحريك عجلة التنمية الثقافيــة والاجتماعية والاقتصادية لهــذه المنطقــة الهامــة مــن وطننــا، وإحيــاء الثقافات المحلية الشــعبية الأصيلة في منطقة الســاحل الإفريقي الــذي بــات قبلــة ســياحية للعديــد مــن دول العالــم لاكتشــاف هوية الرجــل الأزرق الذي أبهــر العالم الغربي بلباســه وأغانيه الشــعبية المتنوعة، وصبره على الشدائد وتحليه بالفروســية والكرم، وغيرها من الصفــات النادرة، الــتي صنعت فضاءًا للســياحة والجمــال والتأمل في عالم الغناء الشــعبي.

وقــد توصلت المداخلــة إلى جملة مــن التوصيات التي يجب علينــا تفعيلهــا من أجل خلــق فضاء ســياحي ثقافي لجنوبنا الكبــير وهذه التوصيــات هي كالآتي:

- محاولة إعادة تشــكيل الوعي العربي بالإفريقي الرسمي والشــعبي المتعلق بالصحراء بما يحقق تصحيح وتعزيز صورتها في الوعي الإنســاني من أجــل تأصيل وتعميق الاهتمام الفعال بالصحراء.
- وضع سياســة إســتراتيجية عربيــة / افريقية موحدة ومرنة لتنميــة الصحــراء انطلاقا من الإقــرار بحقيقة ما بــين الصحراء العربية والصحــراء الكبرى الإفريقية مــن اتصــال و تداخــل تاريخي و ســكاني وثقــافي دائم يشــكل وحدة تنمويــة واحدة.
- تشــجيع الدراســات الأكاديمية حول الصحــراء الكبرى خاصــة التي تعنى بإعادة اكتشــاف التاريــخ الحضاري والثقافي للصحراء، من أجل دعم الدراســات المستقبلية التي تستشــرف مســتقبل الصحاري في إطار المتغيرات الكونيــة والتطــورات الدوليــة، خاصــة الدراســات الثقافيــة والأنثربولوجيــة الصحراويــة الســائدة عند ســكان الصحراء لتحديد العلاقــة الايجابية المثلى بينها وبــين التنمية الصحراوية المنشــودة، وترشــيد علاقة الصحراويين بسكانها.
- ضــرورة الاهتمــام الفعــال بإنشــاء مراكــز بحــث في الأنثربولوجيــا الثقافية وأقســام الثقافات الشــعبية مــن أجل تغطية الــتراث الثقافي المنتشــر في هذا المكان الفســيح (جمــع، إحصــاء وتصنيف، ثم دراســة).

الهوامش

1 - سعيدة حمزاوي: في الأغنية الثورية الأوراسية، مجلة التبيين، ع32، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ط1، 2009، ص87.

2 - أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص67.

3 - المرجع نفــسه ، ص74.

4 - المرجع نفــسه، ص75-74.

5 - عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص169.

6 - المرجع نفسه، ص170.

7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

8 - حسن نجمي: غناء العيطة (الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب)، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص79.

9 - عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي المرجع نفسه، ص170.

10 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11- Leonand G ratnetr: Music theListeneris art, M.C, Grow Book Company,3Rd Edition,P 4,5.

12 - محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص41.

13 - حسن نجمي: غناء العيطة (الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب)، ج2، ص53.

14 - أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 988،ص05.

15 - www.classicalai arabicmusic .com/ ARA-



(1)

دور "فرقة طبال قرقنة"
في إحياء مراسم العرس التقليدي

أ. فاطمة بن حميد – كاتبة من تونس

إنّ الباحث في علم الأنتروبولوجيا[1] يهتم بدراسة الإنسان في مختلف نشاطاته الفكرية والثقافية، فمن البديهي الإقرار بأنّ هذا العلم يمكن أن يتخذ من الموسيقى الشّعبية موضوعا للدراسة في إطارها الاجتماعي باعتبارها نتاجا فكريا محملا بالعديد من الرموز والدلالات تمكن من فهم خصوصيات وعادات مجتمعاتها وطريقة عيشها. فالموسيقى الشعبية تصور العواطف والانفعالات الإنسانية من خلال الكشف عن عواطف الأفراد وميولاتهم ورغباتهم المختلفة فهي قادرة على احتواء مظاهر معبرة عن محيطها الطبيعي والإجتماعي، ومرتبطة أوثق ارتباط بهويتها الاجتماعية والثقافية.

فالموسيقى الشعبية تدرس من خلال شخصياتها، آلاتها، أصولها، مجامعيها وفرقها الموسيقية التي تخصّ ممارستها مجال جغرافي وإطار اجتماعي معيّن وفي هذا السياق سنهتم من خلال هذه المداخلة بفرقة طبّال قرقنة التي اشتهرت في جزر قرقنة[2] وتميّزت بطابع خاص جعلها تحظى باهتمام كبير حيث مثلت تونس في عديد التظاهرات الثقافية والفلكلورية خارج حدود الوطن.

عرف الرصيد الموسيقي بجزر قرقنة بالثراء والتنوّع لما يحتويه من قوالب موسيقيّة وآلية وغنائية ولوحات راقصة اعتمدتها فرقة طبال قرقنة في إحياء بعض المناسبات مثل المهرجانات والختان والعرس التقليدي. هذا الأخير يمثّل أهم مناسبة شخصية واجتماعية تدعو لإقامة الأفراح وقد اختلفت تفاصيل المراسم والأفراح الجماعية من منطقة إلى أخرى بل من مجموعة إلى أخرى إلا أن الموسيقى ظلت أهم العناصر المكونة لهذا الحدث وأبرزها، فما هو دور فرقة طبّال قرقنة في إحياء العرس التقليدي؟ وكيف تتجلّى ملامح الهويّة الموسيقية فيما تؤديه الفرقة في هذا الإطار؟

وللتعاطي مع هذه الإشكالية سننطلق في البداية بتعريف فرقة طبّال قرقنة (تسميتها، مكوناتها، الآلات المستعملة) ثمّ سنقدّم مختلف مراحل العرس التقليدي التي تقوم الفرقة بإحيائها مبرزين البرامج الموسيقية التي تخصّصها فرقة طبّال قرقنة لكل مرحلة من مراحل العرس.

فرقة طبال قرقنة

يطلق على الفرقة عدة أسماء أشهرها «طَبَّالْ قَرْقْنَةْ»، يقال كذلك «السْطَاوَاتْ» جمع السطا أو «الزَّفَّانَةْ» أصل الكلمة وجدت بلسان العرب أن «الزفن» هو الرقص، زفن يزفن زفنا، وأصل الزفن اللعب والدفع ويقال للرقاص: زفان[3].

تتكون فرقة طبال قرقنة من خمسة عناصر وهما:

* عازف «زُكْرَةْ» أوّل يسمى «السطا» وهو الّذي يقود الفرقة.
* عازف «زُكْرَةْ» ثاني ويسمى «البحري».
* عازف إيقاع أوّل.
* عازف إيقاع ثان يكون أقلّ خبرة ومهارة من الأوّل.

يقوم عازفا الإيقاع بالعزف إمّا على آلة «الطبل» أو على آلة الدربوكة حسب القالب الموسيقي الّذي سيتمّ عزفه ولا يمكن لهاتين الآلتين أن تلتقيا في نفس القالب.

* «الوَرَّاشْ» هو الذي يستلم المال من الحاضرين مقابل ما تنفذه الفرقة من أغان أو قوالب موسيقية يقترحونها كذلك يقوم بشكر الشخص الذي قدم المال من خلال إلقاء بعض الأبيات الشعرية.

من أهمّ وأجمل ما تتميّز به فرقة طبّال قرقنة هو لباسها الخاص الّذي يرمز إلى علم تونس من خلال لونه الأبيض والأحمر، هذا ما أكده لنا جميع الموسيقيين الّذين قمنا بمقابلتهم.

يتكون هذا الزي من عدة أجزاء وهي:

* «شاشية» حمراء بها نوارة حرير تتدلى من خلفها خيوط سوداء
* «قُشطة»: شريط من الحرير أصفر اللون يلف على الشاشية ثلاث أو خمس لفات حسب طولها.
* «السورية»: هي قميص أبيض بالنسبة لعازفي «الزكرة»، يحتوي هذا القميص على قطعتين إضافيتين من القماش في مستوى المرفقين تسمى كل منهما «المتيقة».
* الفرملة: هي سترة حمراء اللون تلبس فوق السورية
* الشملة: هي حزام أحمر اللون يلف على خصر العازف.
* الجروالي: ثوب أبيض طويل وواسع يمتد من الخصر إلى الركبتين.
* سروال عربي: سروال أبيض اللون ينتمي إلى الزي التقليدي التونسي.
* جوارب بيضاء اللون مع حذاء رياضي أبيض لتسهيل عملية الرقص.

يبقى أصل هذا الزي مجهولا فيرجح بعض الموسيقيين انتماءه إلى الحضارة العثمانيّة في حين أنّ «أندري لوي» ينسب هذا الزي إلى اللباس الإغريقي[4].

تستعمل فرقة طبّال قرقنة ثلاث آلات وهي «الزكرة»، «الطبل» و«الدربوكة».

1 ـ آلة الزكرة:

هـي آلـة نفخيـة تصنّـف ضمـن الآلات الهوائيـة اللّحنيـة ذات الصّـوت القويّ، تصنع من الخشـب يبلغ طولهـا بـين 34 و36 صـم بهـا ثمـان ثقوب تسـتعمل للعـزف سـبعة منهـا أماميـة والأخـر خلفية وبأسـفلها ثقوب صغـيرة تسـتعمل للتسـوية. وتتكون آلـة الزكرة مـن ثمانيـة أجزاء.

2 ـ آلة الطبل:

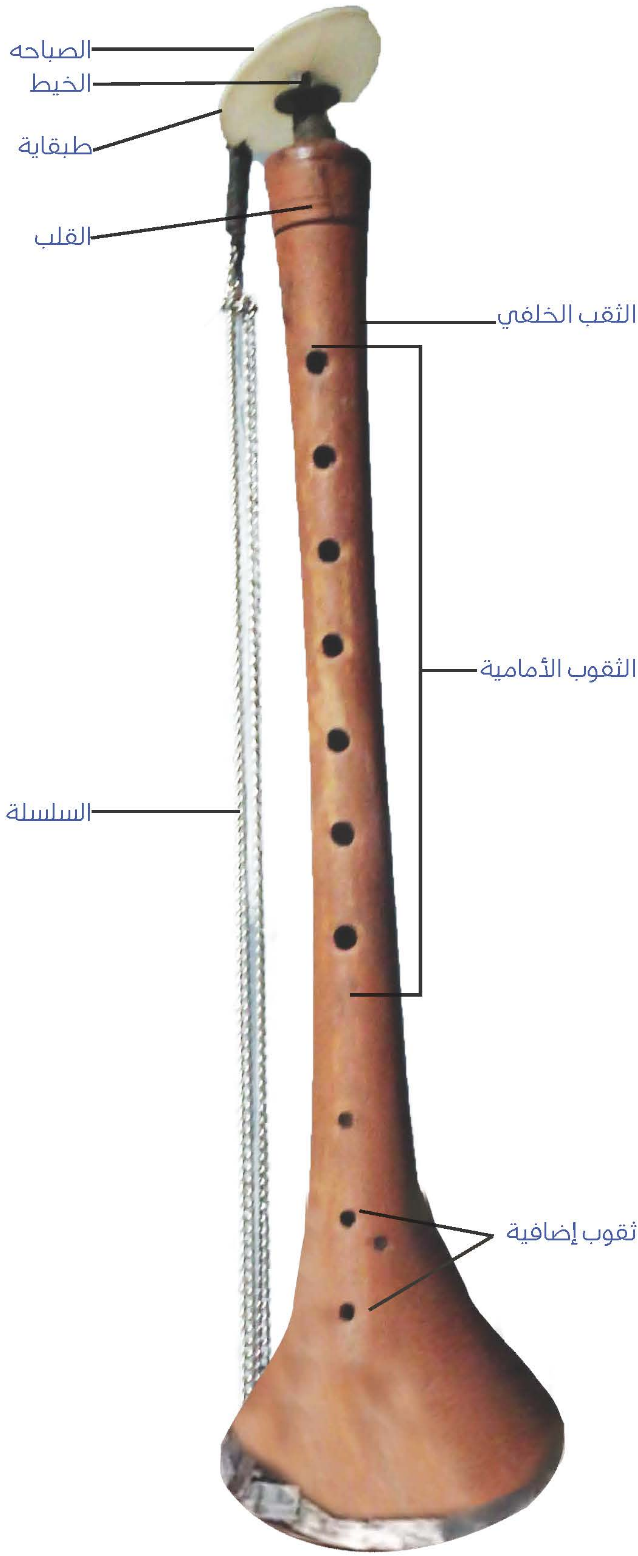
هـو آلـة اسـطوانية الشّـكل مغطـاة في جانبيها بجلد الماعزحيـث تخصص للجهـة اليمنى من الطبـل رقعة من جلـد الذكر وتكون خشـنة أمّا الجهة اليسـرى فنجد رقعة رقيقـة من جلـد الأنـثى، حيـث يكـون الصـوت الصادر مـن جلـد الأنـثى أرق وأخـف من الصـوت الـذي يصدره جلد الذكـر، وهـذه خاصّية يتمـيزبها «الطبـل القرقني» عن سـائر الطبـول الأخرى الـتّي يغلّف جانباهـا بجلد أنثى الماعز فقـط[5]. يكون العـزف على آلة الطبـل بطرقتين: إمّـا باسـتعمال اليديـن علـى الجهـة الأنثى مـن الطبل، أو باسـتعمال عصاتـين مختلفـتي الحجم تسـمى الكبرى منهمـا بـ«الدَبُّـوسْ» وتسـتعمل في طـرق الجهـة الذكر فيكون الصوت الصادر قويا، وتسـمى الصغرى «مِطْرَاقْ» ويطرق بهـا الجهة الأنـثى ويكون الصوت الصـادر أرق من صـوت الذكر.

3 ـ آلة الدربوكة:

هـي آلـة إيقاعية مصنوعـة مـن الفخّار ذات شـكل مخروطـيّ يـتراوح طولهـا بـين 35 و45 صـم. تكـون مفتوحة من الجهتين، ويكون جسـمها مـن جهة الفتحة الكـبرى مقبّبا. تشـدّ علـى هـذه الفتحة رقعـة من جلد «السـمك» أو «الماعز»بواسـطة حبـل ويبلـغ قطرها مـن 15 إلى 25 صـم. أمّـا الفتحـة الأخرى تكـون فارغة ويبلـغ قطرها حـوالي 10 صم. عنـد العزف، تشـدّ الآلة بطريقـة أفقيّة بحيث تكـون الرّقعة متّجهـة إلى الأمام إمّا فوق الفخذ تحت الكتف الأيسـر بواسـطة حبـل غليظ أو بقطعة مـن القمـاش الملتوي.

فرقة طبال قرقنة والعرس التقليدي

تكـون فرقة طبّال قرقنة حاضـرة في جميع أيّام العرس التقليدي إذ أنّها تؤثث مراسـم الاحتفال بمختلف المراحل



مكونات آلة الزكرة:



أجزاء آلة الطبل

وتعتمد برامج موسيقية خاصة ومميزة لكل مرحلة. سنقتصر في هذا العنصر على وصف المراحل التي تقوم بإحيائها فرقة طبّال قرقنة فقط أي أنّنا سنغض النّظر على بعض المراحل التي يحتضنها العرس مثل «الحناء» و«الهروب».

1 - الحَطَّابَةُ:

قبل يوم من هذه المرحلة يقوم أهل العريس بتزيين الجمال التي سينقل على ظهورها الحطب بالمحارم والأعلام.

وفي اليوم الموالي، وتحديدا في الصباح الباكر يجتمع الرجال المتطوعون لجمع الحطب أمام منزل العريس بصحبة عنصرين من عناصر الفرقة وهما «الطّبَالْ» و«الزَّكَارْ» ويهيئون الجمال وينطلق الموكب في أجواء احتفالية نحو الجزيرة الغربية ونعني منطقة «أَوْلَادْ عُزْ الدِينْ» ومنطقة «مُلِيتَةْ» وذلك لقص وجمع الحطب الذي سيخصص للطهي خلال أيام العرس.

تتطلب هذه المرحلة جهدا كبيرا بالنسبة للعازفين الذين يحسون بالتعب الشديد إثر الانتهاء منها باعتبار أن العزف والغناء يتواصل ولا ينقطع في الذهاب والإياب وطيلة فترة قص وجمع الحطب مع العلم أن المسافة التي يقطعونها على الأقدام تعد حوالي عشرات الكيلومترات. ومما يزيد في صعوبة هذه المرحلة هو التنقل من جزيرة «الشَّرْقِي» إلى جزيرة «الغَرْبِي» الذي يستدعي عبور البحر باعتبار أن القنطرة التي تربط بينهما لم تكن موجودة في الماضي. ففي حالة مد البحر يعبرون والماء يتجاوز مستوى الركبة وأحيانا مستوى الخصر وفي حالة جزر يسهل عليهم العبور علما وأنّ الطبال يكون حاملا للطّبل على كتيفيه والطبل الذي يستعمل قديما كان أكبر وأثقل من الطبل المستعمل الآن[6].

وفي طريق الرجوع، عند بلوغ الموكب الذي يترأسه الجمال محملين بالحطب حدود القرية تخرج مجموعة من النساء لإستقبالهم ويقومون بجولة في أرجاء القرية.

اندثرت هذه العادة منذ زمن طويل نظرا لتوفر وسائل الطهي كذلك نظرا للتطور الذي طرأ على المجتمع[7].

2 - الْوُرُودْ:

بعد العصر يجتمع مجموعة من الرجال من أهل العريس والأقارب والاصحاب وعازفين من الفرقة

«طبال» و«زكار» في وسط القرية ويقومون بجولة صغيرة في أرجائها وهم يعزفون قالبا آليا يسمى «الوُرُودْ». ويكون «الطبال» و«الزكار» في مقدمة الموكب ومن خلفهم كل الحضور وذلك للإعلان عن بداية المراسم الاحتفالية للعرس.

فلكلمة «الورود» معنيان الأول يدل على إسم القالب الموسيقي الذي يؤثث هذه المرحلة والثاني يترجم وظيفته المتمثلة في الإعلان والإعلام لانطلاق مراسم العرس.

3 - الْعرْسْ أَوْ الطَّبَلْ:

يقام هذا الاحتفال ليلا في منزل العريس، وتحديدا في «وُسْطِ الدَّارْ» المكان المخصص للعرض الفرجوي التي تؤثثه فرقة «طبال قرقنة» ولجلوس الحضور.

توضع مائدة في أحد زوايا «وسط الدار» تخصص للصْرَارْقِي[8] لا يجلس الحضور أمامها حتى يكون التنقل بين الوَرَّاشْ والصْرَارْقِي سهلا.

ليلة الطبل تتميز ببرنامج موسيقي خاص ومنتظم يبدأ بتنفيذ بعض القوالب الآلية الوظيفية من قبل أعضاء الفرقة. فيقوم «الْطبّالْ» بتنفيذ «الْفَزُوعْ الأَوَّلْ»[9] أمام المنزل في حدود الساعة الحادية عشر ليلا بالطبل فقط باعتبار أن صوت الطبل قوي ويصل إلى كامل أرجاء القرية وذلك للإعلان عن الإستعداد لبداية السهرة، في هذه الأثناء يكون بقية أعضاء الفرقة يرتدون الزي الرسمي للفرقة.

عند انتهاء عناصر الفرقة «طَبَّالْ قَرْقْنَةْ» من ارتداء الزّي يخرجون أمام المنزل وينفذون «الْفَزُوعْ الثَّانِي»[10] وذلك للإعلان عن بداية السهرة، إثر الانتهاء من ذلك يأخذون راحة صغيرة ثم ينفذون «الإِنْتِظَارْ»[11] يليه «الدْخُولْ»[12] وعند تنفيذه تدخل الفرقة «وسط الدار» وتقوم بتحية الحضور. بعد ذلك تقف الفرقة أمام المائدة المخصصة «للصرارقي» وتقوم بعزف موسيقى آلية تسمى «تُرْقَةْ الصْرَارْقِي»[13].

بعد انتهاء عناصر الفرقة من تنفيذ هذه القوالب تبدأ السهرة بـ«الوْرَاشَةْ» وهي تتمثل في تقديم أحد الحضور مبلغا ماليا مقابل طلب أغنية يؤديها أعضاء الفرقة ومهما تكن الأغنية لا بد من تنفيذها ولا يقتصر الطلب على الأغاني القرقنية والشعبية بل يمكن أن يشمل أغاني أم كلثوم، وردة، طاهر غرسة وبعض الأغاني الأروبية مثل twiste a gain للمغني الأمريكي Elvis-Presley.



العزف باليدين



العزف باستعمال المقرعين

تتم عملية «الوراشة» بشكل منتظم ومتناسق باعتبار أن «الوراش» يلعب دورا هاما في هذه العملية. جرت العادة أن يبدأ أب العريس بافتتاح عملية «الوراشة» فيقدم مبلغا ماليا «للوراش» الذي يلقي أبياتا من الشعر الشعبي يمجد فيه صاحب العرس وأهله

الله يتَمّمْ فَرْحِكْ	يَا مُولاَ المُولْ
بْجَاهْ آيَاتْ الله	والْلُوحِ المَكْتُوبْ
اتَمّمْ فَرْحِكْ بالْهْنَا	يَا مُولاَ الدَّارْ
إدُومكْ فُوقْ العيلَةْ	كْبَارْ مْعَ صْغَارْ
جَانَا بيتْ الهَاشْمي	الهَادي المُخْتَارْ
مُحَمّدْ بُو فَاطْمَةْ	طَهَ الوَدُودْ

اسْمَعْ أَهُو مِنْ عَنْدْ بُو الْعْرُوسْ إِنْشَاءَ الله حَجْ عَنْدُو وَرَبِي إِكْمِلْ عْلَهْ بالْهَنَاءْ

بعد انتهاء «الوَرَّاشْ» من إلقاء هذه الأبيات تقوم الفرقة بتنفيذ «شْغُلْ»[14].

ومن هنا تتواصل عملية «الوْرَاشَةْ» فيستلم «الوَرَّاشْ» من أحد الحضور المال ويستمع إلى طلبه ويردد له بعض الأبيات الشعرية تمجيدا له

أَهُو مِنْ عَنْدْ سِيدْ السِيدْ

أَهْلاَلْ العيدْ

إِطْولْ فِ عْمْرُو وُيْزِيدْ

أَهُو مِنْ عَنْدْ سِيدْ سَيَادْ

تَحْت حُوشَهْ تَضْرَبْ الْعَوَادَ

وُسِتِّينْ فَارِسْ مِنْ أَوْلاَدْ بْلاَدَ

أَهُو مِنْ عَنْدْ فُلاَنْ وُلْدْ فُولاَنْ مَا وَرِشْ كَانْ عَالْحَفْلاَتْ وَالزَّغْرَاطَاتْ أُومَا نَرُوْ عَنْدُو إِنْشَا الله

ثــم يطلب مــن الفرقــة الإتجاه نحــوه وتنفيــذ طلبه ويقــوم بتســليم المبلــغ «للصْــرَارْفِي» ثم يعــود ليواصل الغنــاء مــع بقية الفرقــة. تتم عمليــة الوراشــة على هذا الســياق حتى تنفذ الفرقــة جميع الطلبــات ويكون المبلغ المجمــوع مــن نصيــب الفرقــة بإعتبــار أن أجرهــا الذي تتقاضــاه مــن أهــل العــرس زهيــد، فيقــوم الحاضرون والمدعــوّون بالتوريــش تعبــيرا عــن مســاندتهم لأهــل العريس وبــث الحماس في الفرقة لبعث أجــواء إحتفالية متنوعة حســب طلــب ورغبــة الحضور.

وتســتمر الفرقــة في العــزف لتلبــي مطالــب الحضــور أغــاني يفضلونهــا يتخلــل ذلك تنفيــذ بعض «الشْــغْلاَتْ»[15] الــتي تمثــل فاصــلا موســيقيا بــين «المَرْشَــاتْ» مما يضفي أجواء احتفالية متميزة يســاهم فيها جميــع الحضور باعتبــار أن «الشْــغُلْ» يمثل فرجة لمــا يحتويه مــن لحن وإيقــاع ورقــص يتفاعــل معه كل الحضــور ويســاهم في تغــير الجــو العام للســهرة.

بعــد الانتهــاء مــن عمليــة «الوُرَاشَــةْ» بتلبيــة كل الطلبــات تنتقــل الفرقــة إلى مرحلــة أخــرى وهــي «التْشَــانِيَةْ» الــتي تتمثــل في مبارزة شــعرية بين أعضاء الفرقــة. واشــتهر في تنفيذ هذا النمــط «حَمْــدَ خْلِيفْ» و«عَلِــي وَارْدَةْ» وتعتبر «التْشَــانِيةْ» نمطا غنائيا ارتجاليّا يبــدأ بغنــاء البيــت التالي:

عِينِي تِرْتَعْ فِي النْوَارْ مَحْفِلْ وِبْنَاوِيتْ إِصْغَارْ

من هنــاك تبــدأ «التْشَــانِيَةْ» بــين أعضــاء الفرقة وهــي أن ينظــم أحدهــم بيتــا شــعريّا في إحــدى فتيات المحفــل بنعتها بنســبها أو بوصف ملابســها أو ملامحها أو موقعهــا من المحفــل. ونذكر على ســبيل المثال نموذجا «للتْشَــانِيَةْ» بين «عَلِــي وَارْدَةْ»[16] و«حَمْدَ خْلِيفْ»[17] حيث يقــول علي:

إِنْتِ يَا بْنَيَّا يَالِي إِمْنَفْخَا عْلِيَا

وَوَاقْفَا عَلَى الْبِيتْ الْقُبْلِيَا

إِمْنَفْخَا بِحْرَامْ الْبَزَّارْ[18]

فيرد حمدة قائلا:

إِنْتِ يَا بْنَيَا يَالِي لاَبْسَهْ رُوبَهْ حَمْرَاءْ

خَلِيتْلِي قَلْبِي يِشْعِلْ كَالْجَمْرَةْ

وِجْهِكْ ضَاوِي كَالْقَمْرَةْ

خَلِيتْلِي بَالِي مُخْتَارْ[19]

عِينِي تِرْتَعْ فِي النْوَارْ

ليعود علي للغناء ويرّد قائلا:

مَتِتْنَفْخُوشْ يَالبْنَاتْ مَتِتْنَفْخُوشْ

وِشْبِيكُمْ مَتْزَغْرُطُوشْ

تِكِبْرُو تُصْغْرُو إِنْتُمْ الْكَرْمُوسْ

والرْجَالْ هُمَا الْذُكَارْ[20]

عِينِي تِرْتَعْ فِي النْوَارْ

يكون موضوع «التْشَــانِيَةْ» عدى التغــزل بالفتيات الســخرية من بعضهــم البعض لإضفــاء نوع مــن المرح من خلال اســتنباط مشــهد كوميــدي فيكــون موضوع الغناء كالآتي:

يقول حمدة:

إِنْتِ يَاطَمَاعْ يَالِي مَعَنْدِكْش أَمَانْ

يرد علي قائلا:

وِإِنْتِ يَا قِلِيلْ

يَالِي مَعَنْدَكْشِي حِيلْ

بْرَا جِيبِكْ بْحَرْ النِيلْ

وَرْمِي رُوحَكْ فِي الْكَنَارْ[21]

عِينِي تِرْتَعْ فِي النْوَارْ

يرد حمدة قائلا:

نْوَارْ مُخْتَارْ وِإِصْغِي يَازِينْ النْوَارْ

عْلِي وَارْدَةْ أُمْ عَارَةْ جَابِتْ عْلِي زْكَارْ

عِينِي تِرْتَعْ فِي النْوَارْ[22]

يرد علي قائلا:

نْوَارْ تْنَفِسْ

وِإِنْقُولْ كُلْ كِلْمَةْ بَسْ

حَمْدَ خْلِيفْ رِيحْةْ بَس

تَتِنْ أَعْلِينَا هَالدَارْ

عِينِي تِرْتَعْ يِفْ النْوَارْ

وأخـيرا يعتـذرون مـن الحضـور مـن خـلال الغناء فيقولـون:

نَوَّارْ هَيْهَاتْ

سَامْحُونِي يَا لِبْنَاتْ

إِدْخَلْنَا السُوقْ الْفَدِلْكَاتْ

الله يْبَارِكْ يِفْ الْبْنَاتْ [23]

عِينِي تِرْتَعْ يِفْ النَّوَارْ

وفي رواية أخري يقول:

نَوَارْ هَيْهَاتْ سَامِحُونِي يَا لِبْنَاتْ

إِيَيْكُمْ عَلِي رَاهْ مَاتْ

عِينِي تِرْتَعْ يِفْ النَّوَارْ [24]

وتعتبر «التْشَـانِيَةْ» من أهم الفقـرات التي ينتظرها الجميـع بـكل شـغف وذلـك يعـود للموضـوع الـذي تـدور حولـه «التْشَـانِيَةْ». ففي إطـار «ليلـة الطبل» أو «العـرس» تتنوع المواضيع فتشـمل الفخـر، الهجاء، الربـاط، الوعـظ والإرشـاد، الأخضر، المكفـر[25].

بعـد الانتهـاء مـن «التْشَـانِيَةْ» يسـتعد عناصـر الفرقـة «للفُرْجَـةْ» وتتمثل في مشـهد كوميـدي تتخلله بعـض الأغـاني، تجسـد شـخصياته مـن قبـل عناصر الفرقـة فيتقمصون شـخصيات كوميدية بغايـة إدخال البهجة علـى الحضـور. وقد يتعمّـدان في ذلـك تقمص أدوار نسـائية إذ يرتديـان ملابس نسـائية وأخرى رجالية لتمثيـل قصـة معينـة. وتختلـف مواضيع المشـهد من سـهرة لأخرى وفي بعـض الأحيان يرتبط موضوع المشـهد ببعـض الوقائـع السياسـية والإجتماعية لتلـك الفترة. ففـي سـهرة لأحـد الأعـراس قامـت الفرقة بتجسـيد شـخصيّة الشّـيخ المحمود وهو مواطن من أهـل القرية عرف بقـوة شـخصيته وكبريائـه وكان شـديد الغضب مـع زوجته الـتي تدعـى نجيمة وأختيـه اللتين تعيشـان معه. واسـتعدّت عناصرها للمشـهد وجسدوا شخصية الزوجة التي تخاف مـن زوجها والأختين والشـيخ محمود وبدأ المشـهد مـع الأغنية:

أَهْ يَا نْخِيلَةْ الْشِيخْ مَحْمُودْ

طَيَّحْ كَبُّوسْ عَلَى رَاْسِ نْجِيمَةْ

آهْ يَانْخِيلَةْ

دَاخِلْ بَعْصَاةْ خَارِجْ بَعْصَاةْ

يِضْرَبْ يِفْ خْوَاتُو شَامِتْ هَالْلِيلَةْ

آهْ يَانْخِيلَةْ

دَاخِلْ مِتْخَشِشْ خَارِجْ مِتْخَشِشْ

كَسَرْ الْمَحْبِسْ عَلَى رَاْسِ النْجِيمَةْ

تمثـل «الفُرْجَـةْ» مرحلـة هامـة من العـرس فعند بدايتهـا يسـود الصمـت في كل أرجـاء الدار حيـث يكون الحضـور في انتبـاه وإصغاء للمشـهد المقدم، ومـع بداية فهم المشـهد يعلـو الضحـك والصراخ من قبـل الحضور والزغاريـد من قبـل النسـوة. فلهذه المرحلـة وقع خاص في «لِيلَـةْ الطْبَـلْ» إذ أن الحضـور يحصون علـى متابعة السـهرة من بدايتهـا إلى نهايتها وكأن الفرقـة تعتمد ذلك التنظيم التدريجي في الإبداع في هذه السـهرة فتبدأ بتنفيذ القوالـب الموسـيقية الآليـة ثـم الأغاني الـتي تطلب من قبل الحضـور ثـم «التْشَـانِيَةْ» التي ترتكز على الشـعر الشـعبي ويكون الختام بـ«الفُرْجَةْ» وهي تشـمل التمثيل والموسـيقى وأحيانا الرقـص وتختم بها السـهرة ويتزامن ذلـك مع طلـوع الفجر.

اندثرت كل مـن «التشـانية» و«الفرجـة» في العرس المتـداول اليوم ولعل العامـل الزمني والذاكـرة الفرديّة منها والجماعيّـة باعتبارهـا هي الوسـيلة التي تتناقـل الموروث الموسيقي الشـفوي من جيـل إلى آخـر سـاهمت في تغيّير ملامـح الاحتفـال «بالعـرس» أو «بالطبـل» حسـب احتياجـات الإنسـان في ظلّ تطـور بئيته.

4 – الحْجَامَةْ:

تبـدأ هـذه المرحلـة بعـد العصـر في مـنزل العريس بحضـور الحلاق الـذي سـيحلق للعريس شـعره وذقنه. فيجتمع أهـل العريس وأصدقـاؤه ويقـوم عنصران من فرقة «طَبَالْ قَرْقْنَـةْ» (الزَكَّارْ والطَبَّالْ) بدور التنشـيط مـن خـلال العـزف والغنـاء لبعـض النمـاذج الغنائية المميّزة للمنطقة. وبعد «الحْجَامَةْ» يسـتعدّ مختص[26] لعقـدان «الجّحْفَةْ» الـتي تصنع من الخشـب والجريد وتعقد بخيـوط الحلفاء ثم تغطـى بـ«الطّـرْفِ القَرْقْنِي» وهـو غرض ممـيز بجهاز العـروس في منطقـة البحث.

5 – الجّحْفَةْ:

«الجّحفَـةْ» هـي عبـارة عـن هيـكل يصنـع مـن الخشـب والجريد ويوضع على سـنام الجمـل تحمل فيه

العـروس إلى بيت زوجهـا. ينطلـق موكـب «الجِّحْفَةْ» مـن منزل العريس، يكـون الجمل في مقدمـة هذا الموكب حامـلا «للجِّحْفَةْ» التي يسـندها أربعة رجـال في أركانها الأربعة مـن ورائهم «الطَبَّالْ» و«الـزَّكَارْ» يليهم الرجال. عنـد وصـول «الجِّحْفَـةْ» يحمـل والـد العـروس ابنته علـى الأحضـان إلى الهـودج، وتكـون العـروس مغطـاة بـ«السِفْسَـارِي» حـتى لا يتمكن أي أحد مـن الرجال من رؤيتها.

ومن ثمَّ ينطلـق الموكب في أجواء احتفاليـة على أنغام قالـب «الجَّحَافِي»[27] للقيام بجولـة في القرية ثم الذهاب إلى مـنزل العريـس، فتدخل العـروس إلى منزلهـا وتبقى في غرفتهـا. يحتفـظ أهـل العريـس «بالجِّحْفَـةْ» الـتي سـيضعونها فوق سـطح مـنزل العريس في الغـد لتبقى فوقـه إلى أن تبكر العـروس بمولود. فوجـود «الجِّحْفَةْ» يدل علـى عدم الإنجاب وقـد تبقى سـنوات في مكانها إذا لـم يرزق العروسـان بمولـود[28]، وحين تنجـب العروس مولـودا يتم تنزيل «الجِّحْفَةْ» ويسـتعمل حطبها لتهيئة «الحْوَارْ» بمناسـبة المولـود الجديد.

6 - الصَّفْ:

وهـي آخر مرحلـة من «العـرس» حيـث يجتمع أهل العريـس وأصدقاؤه أمـام منزل أحـد أقـارب العريس، وقد جـرت العـادة في منطقـة «أَوْلَادْ قَاسِـمْ» أن ينطلق «الصَّـفْ» من منزل عم أو خـال العريـس أو أحد أقاربه وتختلف نقطة انطـلاق «الصَّفْ» في قـرى جزيرة قرقنة. ففـي منطقـة «العْطَايَا» ينطلـق «الصَّفْ» مـن دكان «الحَـلَاقْ» أمـا في «الخْرَايِـبْ» فقـد جرت العـادة أن ينطلق مـن الجامـع ويكـون ذلك بعـد تأديـة العريس صلاة العشـاء.

يرتدي العريس في هذه المناسـبة زيّـا تقليديا (الجِبَّةْ العَرْبِي[29] وَالسِـرْوَالْ العَـرْبِي[30] والكَبُّـوسْ[31]) ويقف إلى يمينـه «الوزيـر الأول» وإلى يسـاره «الوزيـر الثاني» ويتوسـطهم العريس وهو المسمّى بـ«السّـلطان»[32].

يتجمـع كل الحاضريـن أمام المـنزل الذي سـينطلق منه «الصَّـفْ» ويخـرج العريس ووزيـراه ويتـولى إثنان من الحاضرين مسـؤوليّة حمل البْرِيمِيـسْ[33] في صدارة الموكب على ميمنة العرسـان وعلى ميسـرتهم حتى تكون الرؤيـة واضحة بالنسـبة للعريس.

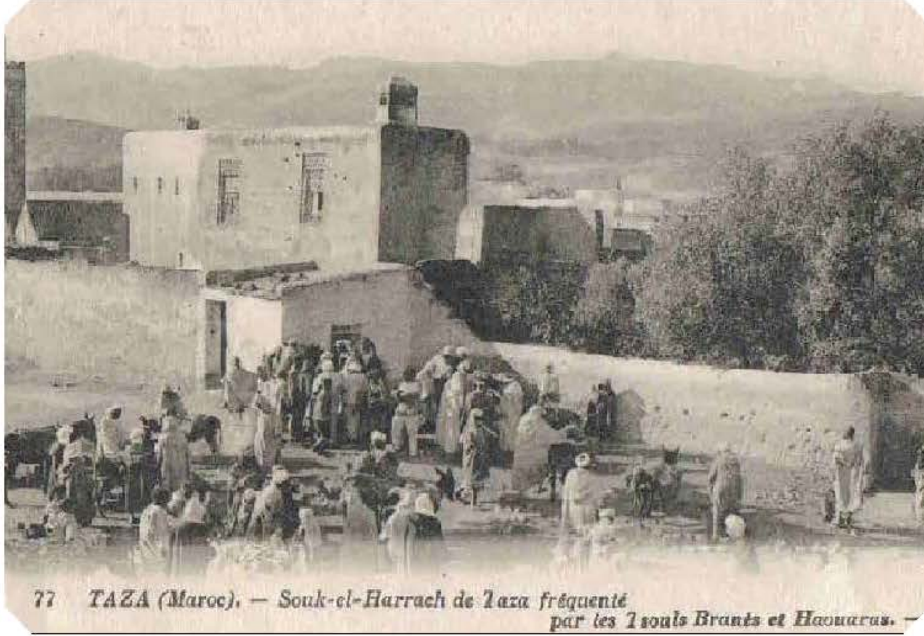
ينطلـق «الصَّفْ» على أنغـام «طبال قرقنـة» الذي يتبـع برنامجا معينا فيبـدأ بنوبـة «السْـنَاجِقْ»[34] التي يحملهـا الرجال ويرقصـون بها وتكـون الرقصـة متوافقة مع الوزن الموسـيقي ثم يبـدؤون بأداء الأغـاني الدينية[35]. تمـيزت أغـاني «الصَّـفْ» بالإتفـاق في ذكـر الله ومـدح الرسـوله صلـى الله عليه وسـلم ممـا يضفي علـى هذه المرحلة من العـرس بعدا دينيـا حتى يكون الـزواج مباركا.

إثـر الانتهـاء مـن هـذه المرحلـة يدخـل العريـس منزلـه مصحوبـا بكل الحضـور، وهنـاك يقـدم الأقارب والأصدقـاء بعض الأموال لتهنئته ويكـون هذا المبلغ من نصيـب العريس أو والده اللّذين يتعهّـدان معنويًا بإرجاع هـذه المبالغ لاحقـا في أفـراح المهنّئين. وعنـد الانتهاء من هـذه المرحلة يغادر الحضور منزل العريـس، وقبل المغادرة تأخذ إحدى النسـاء بيضـة وتقوم برميها فـوق باب بيت العـروس، ولهذه العـادة دلالات مختلفة منهـا أن تصبح رابطـة الـزواج أبديـة، لأنّ البيض هـو رمـز للخصوبة، والـزّواج لا يتخذ تلـك الصيغة إلاّ بالإنجـاب والتكاثر[36].

مـن خلال مـا تعرّضنـا له في هـذه المداخلـة، نلاحظ أنّ لفرقـة طبّـال قرقنـة دورا هامـا لا يمكن الاسـتغناء عنـه في العـرس بجزر قرقنـة فـلا يقتصـر دورهـا على تنفيـذ القوالـب الآليـة والغنائيـة واللّوحـات الراقصة فحسـب بـل تتعـدى الفرقـة الجانـب الموسـيقي إلى الجانـب الفكاهي والتنشـيطي من خـلال تقديم بعض المسـرحيات الغنائيـة والوقفات الشـعرية.

عمومـا نلاحـظ من خـلال رصـد الحدث الموسـيقي لـ«فرقة طبال قرقنـة» في إطارها الاجتماعي بأنّه يتعدّى دور التأثيث لطقوس احتفاليّـة في مجموعة معيّنة إلى أن أصبح خطابـا موجّها يدركـه أصحابـه فمن خلال سـماع اللحن والإيقـاع المنفذ من قبـل الفرقة يميز سـكان المنطقة جيدا ما يجـري في مـكان المحفل، فتصبح الموسـيقى لغة ترسّـخ فكـرة اعتبارها تعبيرا ثقافيا يسـمح بتفاعـل الأفراد ضمن المجموعـة الواحدة.

في ختـام هـذه المداخلـة يمكـن الإقـرار أنّ «فرقـة طبّـال قرقنـة» تشـكل تراثـا موسـيقيا محليـا غنيـا ومتنوعا تختزنـه الذاكرة الجماعية لجـل عازفي «الطبل» و«الزكـرة» وأهالي جـزر قرقنة، فـإذ نظرنـا إلى المجتمع القرقـني نلاحظ أنّ كل الأعـراس تحييها هـذه الفرقة إلى حد هذا اليـوم بل حتى أهـالي الجزيرة الذيـن لا يقطنون داخلها في احتفالاتهم بأعراسـهم نجد فرقـة طبّال قرقنة موجـودة أينمـا يقطنون سـواء في ولايـة صفاقس أو في مختلـف مناطق البـلاد التونسـية. هذا ما جعـل فرقة طبّال قرقنة تزداد شـهرتها وأصبحـت تحيي الاحتفالات في كل مناطـق البلاد التونسـية.



سوق أحراش بالمدينة القديمة

أسواق مدينة تازة على عهد الحماية الفرنسية بالمغرب:

الوظائف، الأسس والتحولات

أ. جلال زين العابدين – كاتب من المغرب

أود في البداية الإشارة إلى نقطتين رئيسيتين كمدخل لهذه المساهمة؛ أولهما أن الحديث عن الأسواق بتازة على عهد الحماية هو حديث عن الأسواق على الصعيد الوطني. لماذا؟ لأنه ليس هنالك اختلاف كبير بين أسواق تازة وباقي أسواق المغرب – وخصوصا في المنطقة السلطانية – إلا في بعض الأمور التي تتعلق ببعض الخصوصيات المحلية. النقطة الثانية مفادها أنه لا أحد، أو لا يختلف اثنان في وظائف وأدوار الأسواق. فهي حسب دافيد هارت «تؤدي وظائف عديدة في الحياة القبلية باعتبارها مركزا لهذه القبائل على المستوى الاقتصادي والتواصلي والاجتماعي والسياسي»[1].

إن الأسـواق ليسـت مجـالات للبيـع والابتيـاع فحسـب، بل هي فضاءات اجتماعية وثقافية وسياسـية تختزل تاريخـا مـن حيـاة الإنسـان، تؤطرها قيـم تحدد أدوارهـا وامتداداتهـا[2]. فالأسـواق كانـت ومـاتـزال متنفسـا سـيكولوجيا ومجالا للتواصل الاجتماعي، وحل المشـاكل والنزاعات بين الأفـراد والقبائل، وربـط المواثيق والعهـود، والـتزود بالأخبار وبعـض قرارات المخـزن، ثم المكان المفضل لحياكة الدسـائس وتدبـير الجرائم، وأيضا فضـاء للترفيه والتواصـل[3]. وهو ما أبـرزه كليفورد غيرتز الـذي اشـتغل على سـوق صفـر وبقولـه: «إن السـوق مؤسسـة اجتماعية خاصـة مميـزة للحضـارة المغربية، لهـا أبعاد اجتماعيـة وثقافية واقتصاديـة عديدة، ناهيك عـن مسـتوياته القبليـة والدينيـة والرمزيـة وعلاقاته السـلطوية والتراتبية»[4].

فالسـوق حسـب السوسـيولوجي عبـد الرحيـم العطـري هو «نتـاج اجتماعـي بالدرجـة الأولى، أوجدته القبائـل والزوايا والمخـزن لتنظيم المعاملات بـين الأفراد والجماعات، وفق أعراف تسـهم في تدبـير وإنتاج مختلف هـذه الاسـواق»[5]. وعليـه فإننـا حينمـا نلج السـوق «نكتشـف أننـا أمـام فضـاء اجتماعـي له مـن النظم والقواعـد والمعايـير ما يجعله مؤسسـة مركزيـة في تدبير المشـترك، وفي نقـل الأخبـار والإشـاعات»[6].

والملاحـظ هو أن موقع السـوق وتوطينـه كان يخضع لشـروط معينـة، وتتحكم فيـه مجموعة مـن العوامل، أبرزهـا انعقـاده في مناطـق وسـطى بـين القبائـل؛ بين السـهل والجبـل في أرض غـير صالحـة للزراعـة لا مـاء ولا مرعـى فيهـا، أو بالقرب مـن طريق فسـيحة، وغالبا بمحـاذاة مـكان مقـدس (زاويـة، ضريـح،..)[7] وذلك ضمانا للأمـن والسـلم الاجتماعيين، فثمة أعـراف تحرم حمـل السـلاح في السـوق باعتبـاره مجالا يسـري عليه منطق الحـرم[8].

وضعية الأسواق بمدينة تازة قبل الحماية

اشـتهرت مدينة تـازة بنوعين من الأسـواق: سـوق نصـف أسـبوعي يعقـد مرتـين في الأسـبوع (الإثنـين والخميـس)، كان يسـتقطب أكـبر عـدد مـن الباعـة والمبتاعـين، يقـام داخـل أسـوار المدينـة، ويمتـد بـين القصبـة في الجنوب وباب الجمعة في الشـمال الشـرقي، وهو المعروف في حـوالات الأحباس وكل المصـادر المكتوبة بمـا فيها كتب الرحالة بسـوق أحراش، وتضمن نشـاطه التجاري تجارة الخضـر والفواكه والمـواشي وكل المنتجات الفلاحيـة وهي المـواد التي تنتجهـا القبائل المجـاورة، ثم بعـض المسـتوردات الأجنبيـة كالمنسـوجات القطنيـة والسكر والشـاي[9].

أمـا الأسـواق اليوميـة أو المتخصصة في بيـع منتوج معـين، فقـد تركـزت في المدينـة القديمـة علـى طـول محورين رئيسـيين تتفرع منهما أحياء تجاريـة ثانوية[10]. يمتد المحـور الأول من شـمال المدينـة إلى جنوبها، حيث ينطلق مـن المسـجد الأعظم مـرورا بقلـب المدينـة إلى مسـجد الأندلس. وينقسـم هذا المحـور إلى مجموعتين همـا: سـوق النجاريـن، وقبـة السـوق اللتـين تضمان بدورهما بعض الأسـواق الصغـرى كالجزارين في الجنوب ورحبة الـزرع في الشـمال. في حين يمتد المحـور الثاني من شـرق المدينـة نحو غربهـا مرورا بشـارع سـيدي بلفتوح، والعطارين إلى حدود باب الزيتونة[11]. وتعتبر القيسـارية نقطـة التقاء هذين المحوريـن[12]، ومركزا هاما للنشـاط التجاري بالمدينـة وأيضا المكان المفضل لتسـوق الأعيان، حيث تمتلـئ محلاتهـا بالأثـواب الفاخـرة، والمنتوجات الحريريـة، والحقائـب الجلديـة المزركشـة، والأواني النحاسـية، ومنتوجات أخـرى غاليـة الثمن[13].

وتنتظم الأنشـطة التجارية بالمدينة حسب نوعيتها. فبالنسـبة لتجـارة المـواد الغذائيـة والتي ضمـت حوالي **150** محـلا تجاريـا، هنـاك الجـزارون بزنقـة الجزارين، والبقالون بزنقـة البقالين، وبائعو الخـبز بزنقة الخبازين، ثم بائعـو الخضر بزنقـة الخضارين، بينمـا تتواجد تجارة السـكر والشـاي، وهي مواد مسـتوردة بقبة السوق قرب القيسـارية، في حـين كان ;يتـوزع بائعـو الزيـت والزبدة والعسـل والصابـون بشـكل متفـرق في المدينـة، وكانت تتجمـع المنتوجـات القرويـة في مناطـق مختلفـة كمـا يلي:الحبـوب في رحبة الـزرع، والصوف في سـوق الغزل، والخشـب والفحم الخشـبي في الموقـف[14].

كما كانـت توجد بتـازة أيضا أسـواق أخـرى مزدهرة غـير أنهـا اختفـت في بدايـة القـرن **20** من قبيل سـوق اليهـود الـذي كان يقـع بالقرب مـن الملاح، وقـد اختفى سـنة **1903 - 20**[15].

يمكـن القـول، إن أسـواق تـازة فضـلا عـن توفـير الحاجيات للسـكان، كانت تلعب دور نقطة الاتصال بين اقتصاديـن، فتجمع مواد القرى في اتجـاه المدينة أو الخارج وتـوزع المواد الوافدة منهمـا. غيرأنه ومع احتـلال المدينة



زنقة العطارين بالمدينة القديمة

وهجـرة الأوربيـين إليها مع مـا حملوه معهم مـن رؤوس أمـوال، وخاصـة بعد إنشـاء المدينـة الجديـدة، تغيرت صورة الأسـواق عما كانت عليه قبل الحماية. فالأنشـطة التجاريـة لم تصمـد في وجه الصدمة الاسـتعمارية، التي عصفـت في الوقـت نفسـه بـكل الأنشـطة التقليدية، وبالتنظيم الحضري للمدينة العتيقة[16]، حيث سـيؤدي التدخل الاسـتعماري إلى اختـلال التـوازن والعلاقة التي كانـت قائمة بـين عاملـي الإنتـاج المحلي والاسـتهلاك الـذاتي للسـكان، بإحداث متطلبـات وحاجيـات جديدة للمستهلكين .

تغير خريطة المرافق التجارية بمدينة تازة على عهد الحماية

رافق التسـرب التجـاري الاسـتعماري بمدينـة تازة حدوث تحـولات عميقة كان لها أثر سـلبي على الأسـواق ومن ثمـة علـى التجـارة المحليـة. فقد تغـيرت خريطة المرافق التجارية، والتي كانت فيهـا أحياء المدينة القديمة، تمثل القلـب النابض للنشـاط التجـاري بالمدينة.

فبعد إحـداث المدينة الجديـدة، برزت أسـواق وأحياء تجارية عصرية جاذبة للنشـاط والمبـادلات التجارية مثل شـارع ليوطي، وزنقة التجارة، إضافة إلى إنشـاء «سـاحة التجارة» التي اسـتقطبت جزءا كبيرا مـن المرافق التجارية بالمدينـة[17]، فبـدأ الثقـل الاقتصـادي ومواطـن القـوة التجارية ينتقلان من المدينة العتيقـة إلى المدينة الأوربية، الـتي تعـززت في سـنة 1927 بإحداث سـوق مركـزي وفر جميع حاجيـات السـاكنة الأوربية وبأثمان مناسـبة[18] .

كما صاحب تغيير خريطـة المرافق التجارية إلى المدينة الجديـدة، بـروز أطراف تجاريـة جديدة ممثلـة في بعض الشـركات التجاريـة الأوربيـة، ممـا أضر كثـيرا بالتجارة المغربية وعرضها لمنافسـة غير متكافئة، فقـد كانت هذه الشـركات تبيع منتجاتها بالجملة والتقسـيط، وبكميات ضخمـة مثـل «شـركات المخـازن الكـبرى المغـرب-فرنسـا»(Grands magasins Maroc-France) الـتي اعتبرت أكـبر مركز تجـاري بالمغرب الشـرقي[19] .

ومن التحـولات التي عرفتها تازة علـى عهد الحماية، إعادة تنظيـم بعض الأسـواق وتوزيعها، حيـث أقدمت البلديـة على تحويل سـوق أحـراش الـذي كان يقع داخل الاسـوار في الجهة الشـرقية بالمدينـة العتيقـة، ويعقد مرتين في الأسـبوع إلى خارج أسـوار المدينة[20] .

وفي سـنة 1933 سـتثار مـرة أخـرى مسـألة تحويل مكان هذا السـوق، ففي اجتماع المجلس البلـدي بتاريخ 1 مارس 1933 أكد رئيس المصالح البلدية ،أن تحويل السوق الأهلي النصف أسـبوعي أصبح ضروريا ، وذلك اسـتجابة لطلب السـلطات الجهوية باسـتغلال الأرض التي ينعقد فيها السـوق لبناء عمـارات ضرورية لمصالحها ولإسـكان



شركات المخازن الكبرى المغرب- فرنسا بالمدينة الجديدة

موظفيها، وأكد أن المكان المناسب لإنعقاد السوق، هو الأرض التي توجد بين معسكر أوبري (Haubry)، وحديقة موراتي (Murati) البالغ مساحتها 14000 متر مربع، والتي لا تستغلها إدارة الحربية لقربها من أمكنة مقدسة. وبعد نقاش طويل، وافقت مصلحة الهندسة على كراء هذه الأرض لفائدة البلدية بمبلغ 300 ف سنويا[21]. كما حول سوق الحبوب المعروف برحبة الزرع الذي كان يتواجد بالقرب من ضريح سيدي عزوز إلى محيط القصبة بالقرب من البستيون[22].

وبخلاف المعلومات والمعطيات المتوفرة بشأن الأنشطة والعلاقات التجارية، وقيمة المبادلات، والصادرات والواردات بالمدن الأخرى، يلاحظ ندرة المعلومات حول الأنشطة التجارية بالمدينة، مما يجعل الدارس يواجه صعوبات عدة عند محاولة فهم وتتبع أهمية وتطور هذا القطاع على عهد الحماية.

وقد اعتمدت جل المعاملات التجارية في المغرب ابتداء من فترة العشرينيات على التعامل النقدي بالفرنك عوض البسيطة الحسنية، كما استطاع نظام الحماية أن يؤثر في وحدات ضبط المعاملات التجارية المستعملة محليا ووطنيا، وأن يغير تدريجيا من وحدة الوزن (الرطل، المد) لصالح الكيلوغرام، ووحدة السعة (القلة) مقابل اللتر، ووحدة القياس (الدراع، القدم) لفائدة المتر[23].

تنظيم الأنشطة التجارية بمدينة تازة على عهد الحماية

كانت السلطات البلدية بمدينة تازة هي التي تتكلف بتنظيم النشاط التجاري بالمدينة، وذلك بمراقبة وتنظيم مختلف الأسواق التجارية سواء على مستوى التبادل، والتموين، ومراقبة توزيع البضائع والسلع الأساسية، وكذا أسعار البيع والشراء، أوعلى المستوى المجالي بتحويل بعض الاسواق من مكان لآخر، وخلق بعض الأسواق الجديدة. ففي فاتح ماي 1927 مثلا، قامت المصالح البلدية بافتتاح السوق المركزي بالمدينة الجديدة، وأصدرت قرارا بلديا دائما ينظم البيع فيه بالتقسيط[24]، كما نظمت كراء المحلات التجارية. وقد جاءت أسعار كراء هذه المحلات بالسوق المركزي على الشكل التالي:

- المحلات الصغيرة التي تحمل الأرقام من 1 إلى 10 ومن 25 إلى 28 بـ« 500 ف».
- المحلات الكبيرة التي تحمل الأرقام من 21 إلى 23 بـ« 1000 ف».
- المحلات الكبيرة التي تحمل الأرقام من 20 إلى 24 بـ« 900 ف».
- المحلات المخصصة لبيع السمك بـ« 375 ف»[25].

أما بسوق الحبوب، فسمحت البلدية باستغلال مختلف المخازن الموجودة به مقابل أداء إيجار شهري بقيمة 750 ف[26].

لم تكتف السلطات البلدية بهذا الأمر، بل ضبطت المعاملات التجارية الخاصة بالمواشي، إذ قررت حصر عمليات البيع والشراء في السوق الأهلي الذي ينعقد يومي الإثنين والخميس، وفي الأماكن العمومية التي ترخصها البلدية، ومنعت جميع المعاملات التجارية خارج السوق، وفرضت على المخالفين لذلك غرامات مالية. وكان الهدف من وراء هذا الإجراء، ضبط المبادلات، واستقطاب المزيد من التجار والكسابة إلى سوق المواشي. وقد كان هذا الأخير يشهد رواجا تجاريا مهما، نظرا لكثرة التجار الوافدين عليه، (لا سيما من وجدة)، والذين كانوا يعقدون صفقات مهمة لاقتناء الماشية خصوصا الأغنام الواردة من قبائل التسول والبرانس[27]. ويزداد هذا الرواج أكثر في عيد الأضحى. ففي ماي 1928[28] مثلا بلغت الرسوم المحصل عليها من الأسواق حوالي 18558 ف مقابل 13205.25 ف خلال شهر أبريل من السنة نفسها. وقد حددت الرسوم المتعلقة بدخول المواشي إلى السوق حسب القرار البلدي الدائم رقم 105 بتاريخ 14 فبراير 1944 على الشكل التالي:

- الخيول، الإبل، البغال والأبقار بـ«50 ف للرأس».
- الأغنام والماعز بـ«20 ف للرأس».
- الخنازير والحمير بـ«25 ف للرأس»[29].

وألزمت البلدية التجار الذين يبيعون خشب التدفئة بسوق باب الجمعة بأداء رسم للدخول حدد في 20 ف عن كل قنطار. كما فرضت رسوما على الخضر والفواكه الطرية التي تباع سوق المدينة الجديدة وفي دار الدباغ بتازة العليا، حددت في 20 ف عن كل قنطار، و40 ف عن حمولة الجمل، و25 ف عن حمولة الخيل والبغل، و20 ف عن حمولة الحمار[30].

ويوضح الجدول أسفله تطور قيمة الموارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الأبواب والأسواق ما بين سنتي 1927 و1939، والتي شكلت مداخيل هامة لخزينة البلدية، وساعدتها على تغطية العديد من نفقاتها.

الموارد الجبائية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الأبواب والأسواق ما بين 1927 و1939[31].

وفرضت بلدية تازة رسوما على التجار المتجولين والبائعين العارضين في الطرق العمومية، كما اشترطت عليهم ضرورة الحصول على رخصة من رئيس المصالح البلدية لممارسة هذه التجارة، وكانت تتعامل بصرامة مع الباعة الذين لا يتوفرون عليها، وذلك بحجز ومصادرة بضائعهم. فبالنسبة للباعة المتجولين كانت المصالح البلدية تمنحهم رخصا خاصة مقابل أدائهم رسوما إما شهرية في حدود العشرة أيام الأولى من كل شهر، أو رسوما يومية بالنسبة للباعة الذين يشتغلون أياما محدودة. وقد حددت الرسوم اليومية على الشكل التالي:

- بائع الماء (گراب) بـ«3 ف».
- بائع متجول يحمل طبقا أو سلة بـ«6 ف».
- بائع متجول بعربة يدوية أو دابة (بغل – حمار) بـ«10 ف».
- بائع متجول بعربة ميكانيكية أو مجرورة بحيوان بـ«40 ف».

أما بالنسبة للباعة العارضين في الطرق العمومية، فكانت تمنحهم المصالح البلدية رخصا مقابل احتلال حيز من الملك العمومي البلدي لعرض منتوجاتهم الموجهة للبيع، وقد حددت الرسوم[32] على الشكل التالي:

- 2.50 ف للمتر مربع عن كل يوم بالنسبة لباعة المواد الغذائية.
- 5 ف للمتر مربع عن كل يوم لباعة آخرين وللصناع التقليديين.
- 10 ف للمتر مربع عن كل يوم بالنسبة للباعة الموسميين[33].

يظهر أن هذه التجارة (البيع المتجول) التي مارسها الأهالي بمدينة تازة، أزعجت كثيرا التجار أصحاب المحلات، لاسيما الأوربيين، وألحقت بهم أضرارا مادية خاصة عندما كانوا يتوقفون أمام محلاتهم التجارية، حيث يصبح هؤلاء التجار عاجزين عن مجاراة الباعة المتجولين في تخفيض الأسعار[34]. ففي اجتماع 24 نونبر

الرسوم المفروضة على	1927	1931	1939
الأبواب	133.632.65	142.164.28	360.744.23
الأسواق	123.378.85	148.693.01	70.012.50



رحبة الزرع بالقرب من ضريح سيدي عزوز بالقرب من المدينة القديمة26

1932 للغرفة الفرنسية المختلطة للتجارة والفلاحة والصناعة، تمت قراءة رسالة للسيد هيرنانديز (Hernandez) بائع الخضر والفواكه بالسوق البلدي، شرح فيها الآثار السلبية التي لحقت بتجارته من جراء البيع المتجول للخضر والفواكه خارج أسوار السوق البلدي، وطلب من الغرفة التدخل لدى البلدية لوضع حد للمنافسة التي يعانيها تجار السوق البلدي من الباعة المتجولين الأهالي، الذين يدفعون رسوما أقل من الرسوم التي يدفعها أصحاب المحلات التجارية، مما يجعلهم يخفضون من أسعار الخضر والفواكه وغيرها من البضائع، وهو ما يضر بالتجار المقيمين داخل السوق. وقد أكد رئيس المصالح البلدية الذي حضر هذا الاجتماع أنه سيصدر تعليماته لتطويق هذا المشكل، وأضاف أنه من الإجراءات التي يمكن اتخاذها هو تحديد مكان للباعة المتجولين[15]. وهنا تجب الإشارة إلى أنه لم يكن من اختصاص الإدارة البلدية منع هذه التجارة، وإصدار قرار مخالف للظهير المنظم للبيع المتجول، لأن الباعة المتجولين كانوا يدفعون ضريبة تعطيهم الحق في ممارسة مهنتهم. ويعطينا الجدول أسفله نظرة على تطور الموارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الباعة المتجولين ما بين سنتي 1927 و1939.

الموارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الباعة المتجولين بتازة ما بين 1927 و1939[16]:

السنة	قيمة الرسوم
1927	4.375 ف
1931	6.005 ف
1939	37.880 ف

ورغم «طمأنة» رئيس المصالح البلدية السيد كيتان (Getten) لأعضاء الغرفة بأنه سيبذل قصارى جهده من أجل مصلحة التجار الأوربيين، فإن الباعة المتجولين ظلوا يشكلون هاجسا كبيرا للتجار الأوربيين وخاصة بائعي الخضر والفواكه، حيث أكد السيد بيالا (Piallat) عضو الغرفة المختلطة بتازة في اجتماع هذه الأخيرة يوم 23 يوليوز 1935، أنه توصل بالعديد من التظلمات والشكاوي من الأوربيين، يوضحون فيها معاناتهم المستمرة مع باعة الخضر المتجولين، وطلب من السيد لونكاريو (Longarrieu) التدخل مجددا لدى البلدية، ومطالبتها بتطبيق القرار البلدي بكل صرامة[17]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنه قد سبق إصدار قرار بلدي دائم سنة 1927 يحمل رقم 31، يتعلق بمنع الباعة المتجولين من الوقوف لبيع المواد الغذائية خلال الساعات التي يكون فيها السوق المركزي مفتوحا[18].

وكانت إدارة البلدية عن طريق لجنة مختصة تراقب باستمرار أسعار البضائع والمواد الغذائية، إضافة إلى تدخلها في تحديد أسعار بعض المواد الغذائية الأساسية، ففي 4 ماي 1928 مثلا أصدر باشا مدينة تازة قرارا

بلديا رقم 51 بتنظيم وتوحيد أسعار الخبز بمدينة تازة[39]. وعلى الرغم من تحديد شروط بيع مادة الخبز، فقد اتجه سعرها نحو الارتفاع، مما جعلها تحظى بنقاش واسع داخل المجلس البلدي، فقد أشار رئيس المصالح البلدية في اجتماع المجلس البلدي بتاريخ 7 فبراير 1934 على سبيل المثال، إلى أن العديد من بائعي الخبز بالمدينة يبيعون الخبز بأثمان مرتفعة خلافا للأسعار المحددة في القرار البلدي، وأكد أن الزيادة المرتبطة بالارتفاع الطفيف لأسعار القمح هي غير منطقية، على اعتبار أن الانخفاض الذي تعرفه أسعار القمح في بعض اللحظات لا يواكبه تخفيض ثمن الخبز، وبعد نقاش بين أعضاء المجلس البلدي تقرر توقيف فرض الرسوم على الخبز حفاظا على سعرها العادي، والعزم على التصدي لكل التجاوزات المرتبطة بتجارتها[40].

ونظمت بلدية تازة بيع اللحوم بالمدينة، حيث منعت الذبح خارج المجزرة البلدية، وسمحت للتازيين الراغبين في ذبح بهيمة بغرض الاستهلاك الحصول على ترخيص من رئيس المصالح البلدية، والالتزام بعدم التجول بهذه اللحوم أو بيعها وأداء الرسوم التالية: الأبقار: 600 ف للرأس، الأغنام والماعز: 60 ف للرأس، الخنازير: 500 ف للرأس. كما سمحت بالذبح في المنازل وبدون رخصة في عيد الأضحى بالنسبة للمسلمين أو أعياد اليهود، واستثنيت البهائم الموجهة للأضرحة (موسم سيدي عزوز) من أداء رسم الذبح مقابل إحضار شهادة من الساهرين على تنظيم الموسم، يؤشر عليها رئيس المصالح البلدية. وخضع اللحم للمراقبة البيطرية للتأكد من جودته، حيث كان البيطري يضع طابعه على كل اللحوم الصالحة للاستهلاك، بينما كان يتم حجز اللحوم التي لا تتوفر على معايير الجودة[41].

وسهرت البلدية على ضمان الشروط الصحية لنقل اللحوم من المجزرة إلى وسط المدار الحضري. فقد أكد رئيس المصالح البلدية في اجتماع المجلس البلدي بتاريخ 1 مارس 1933، أن اللحوم التي يتم توزيعها سنويا على مختلف نقط البيع بالمدينة تصل إلى حوالي 55.000 كلغ، مما يحتم على البلدية إسناد مهمة نقل اللحوم إلى مصلحة خاصة تستعمل آلات وأدوات حديثة وتتوفر على شروط السلامة الصحية، وقد وافق أعضاء المجلس البلدي على مقترح رئيس المصالح بإسناد نقل اللحوم لشركة خاصة بعقدة لا تجاوز أربع سنوات[42]. كما حرصت إدارة البلدية على تسعير اللحم، فأصدرت مثلا في 9 ماي 1932 قرارا بلديا يحمل رقم 118 يتعلق بتحديد أسعار اللحم بالمدينة الأهلية. وفيما يلي أثمان اللحم بالمدينة الأهلية خلال ماي 1932[43]:

* لحم البقر: 4.50 ف للكلغ
* لحم الغنم: 5.10 ف للكلغ
* لحم المعز: 3.75 ف للكلغ

وتجدر الإشارة إلى أن أسعار مختلف المواد الأساسية عرفت تقلبا، وارتفاعا متواصلا مما كان ينعكس على القدرة الشرائية للساكنة، ويؤدي إلى ارتفاع مستوى العيش لدى الفئات المحدودة الدخل. ويكشف الجدول أسفله عن عدم استقرار أسعار المواد الغذائية الأساسية ما بين ماي 1923 وماي 1927.

أسعار بعض المواد الغذائية ما بين ماي 1923 وماي 1927 بمدينة تازة[44]:

السلع	ماي 1923	ماي 1924	ماي 1925	ماي 1926	ماي 1927
- قالب سكر	4.00 فرنك	4.50 ف	4.75 ف	4.75 ف	5.00 ف
- قهوة/كلغ	6.00 ف	7.50 ف	17.00 ف	17.00 ف	15.00 ف
- شاي/كلغ	16.00 ف	16.00 ف	14 إلى 18ف	14 إلى 18 ف	30.00 ف
- صابون	3.00 ف	3.75 ف	4.00 ف	4.00 ف	5.00 ف
- الزبدة الأهلية	10.00 ف	12.00 ف	14 إلى 16ف	14 إلى 16 ف	13.50 ف
- زيت الزيتون/لتر	4.00 ف	4.50 ف	7 إلى 8.50ف	8 إلى 10 ف	8.50 ف

السلع	ماي 1923	ماي 1924	ماي 1925	ماي 1926	ماي 1927
- دقيق القمح الطري/قنطار	125.00 ف	145.00 ف	185.00 ف	245.00 ف	269.00 ف
- دقيق القمح الصلب/قنطار	138.00 ف	130.00 ف	185.00 ف	-	-
- خبز القمح الرطب	1.25 ف/كلغ	1.45 ف/كلغ	-	2.25 ف/كلغ	2.55 ف/كلغ
- خبز القمح الصلب	1.60 ف/كلغ	1.30 ف/كلغ	-	-	-

إن تقلبات أسعار المواد الغذائية وارتفاعها قد ارتبطت بالتقلبات المناخية وما لها من انعكاس على ندرة بعض المواد، إضافة إلى تراجع حجم الواردات بعد إقامة خط جمركي بمدينة تازة سنة 1923، والذي حدد رسما إضافيا بقيمة 7.5 ف على كل السلع والمواد القادمة من الجزائر[45]، مما أضر بالتجار المستوردين الذين فضلوا تغيير وجهتهم باتجاه الموانئ الأطلسية بدل الحدود المغربية الجزائرية. ففي اجتماع عقده مجلس شورى الحكومة تحت رئاسة المقيم العام، وحضره ممثلون عن الأهالي بمختلف المدن المغربية، طالب نائب تازة بإلغاء «الديوانة» بها، لما يتسبب عن وجودها من تعطيل للحركة التجارية هناك، وتوجهها إلى غير تازة من المدن مثل كرسيف وتاوريرت لخلوها منها، فأجاب مدير الجمارك بأن حكومة الحماية ليست لها الحرية في ذلك، حتى يمكنها تنظيم الديوانة على مقتضى المصالح المغربية[46].

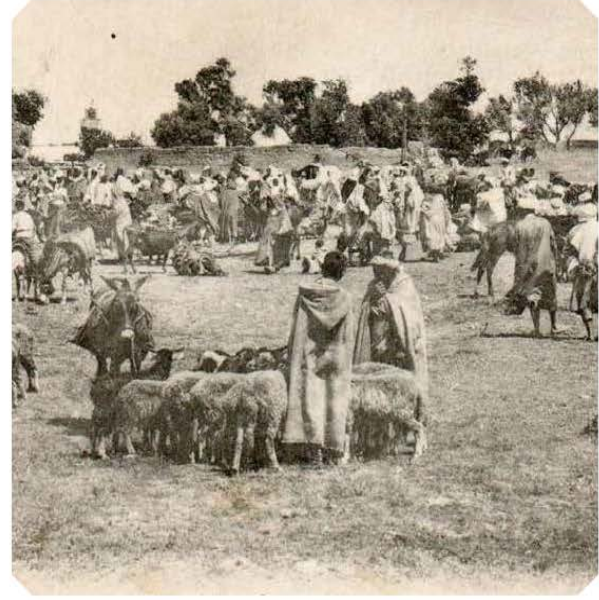
وحرصا من إدارة الحماية على توفير الحماية للمستهلك وضبط المعاملات التجارية، كانت لجان المراقبة، تقوم بزيارات تفتيشية لكل محلات بيع المواد الغذائية لمراقبة الجودة ومحاربة الغش والتدليس[47]، ومصادرة وحجز جميع المواد المغشوشة[48] التي لا تتوفر على معايير السلامة الصحية[49]، خاصة في ظل التوسع التي كانت تعرفه تجارة التهريب[50]. غير أن عمليات المراقبة والتفتيش هاته كانت يشوبها نوع من التمييز في المعاملة التي يحظى بها الأوربيون، والمعاملة التي يحظى بها التجار المغاربة. ونورد هنا مقتطفا من مقال بجريدة الأطلس سنة 1937 يعبر عن معاناة التجار المغاربة مع لجان المراقبة والتفتيش: «صدر ظهير شريف لمنع رفع الأسعار بسبب سقوط الفرنك فوجدت فيه الإدارة خير وسيلة للتضييق على التجار المساكين والتنكيل بهم، فجعلت الكوميسارية تفتش منازلهم ومتاجرهم لأنها اتهمتهم باطلا بإخفاء بعض البضائع كي لا ينالها التسعير ولا تسل عما يقع أثناء التفتيش من تنكيل وإعنات. وقد استدعى خليفة الباشا الطاغية أحمد النجار جماعة من أولئك التجار وجعل يسألهم عن البضائع التي عندهم ويمزج هذا السؤال بالسب واللعن»[51].

وتأثر المغرب بحكم عمق ارتباطه بالاقتصاد الفرنسي بالأزمة الاقتصادية العالمية لسنة 1929، التي بدأت مضاعفاتها تصل إليه بعد سنة 1930، حيث انتقلت (الأزمة) بسبب نهج فرنسا لسياسة الباب المفتوح فيما يخص استيراد المغرب لحاجاته منها، والسياسة الحمائية فيما يخص تصدير المواد إليها[52]. وتمظهرت الأزمة في الأنشطة التجارية في عدة أشكال كان أكثرها دلالة، الارتفاع الكبير في أسعار المواد الغذائية التي ستعاني منها جل المدن المغربية. ويوضح الجدول أسفله ارتفاع مؤشر الأثمان بتازة مقارنة مع مدن أخرى ما بين ماي 1936 وأكتوبر 1937.

مؤشر ارتفاع الأثمان بتازة مقارنة مع مدن أخرى ما بين ماي 1936 وأكتوبر 1937[53].

المدن	مؤشر ارتفاع الأثمان ٪	
	ماي 1936	31 أكتوبر 1937
تازة	100	168
الرباط	100	161
فاس	100	179
وجدة	100	171
الدار البيضاء	100	149
أكادير	100	144

وقد تدخلت إدارة الحماية لامتصاص أثر الأزمة على التجار الأوربيين بتازة، وذلك بمنحهم مساعدات وقروض وصلت قيمتها سنة 1936 إلى حوالي 40 مليون ف[54]، كما استفادت التجارة الأوربية من دعم



مكان بيع المواشي بالسوق الأهلي



منظر عام لمجزرة تازة

ومساندة اتحاد الغرف التجارية التي كانت تتدخل باستمرار لدى الأبناك من أجل تمتيع التجار الأوربيين بقروض جديدة[55].

ومن الشخصيات التي دافعت بقوة عن مصالح التجار الأوربيين بمدينة تازة، نذكر المعمرين موديست مورين، وابنه فرونسوا مورين رئيس الغرفة المختلطة للفلاحة والصناعة والتجارة لسنوات عديدة. ففي جلسة يوم الثلاثاء 14 مارس 1939 للغرفة مثلا، أكد الرئيس مورين، في تدخله على أن العديد من التجار الأهالي والإسرائيليين قد قاموا بخرق الظهائر المنظمة لقانون الشغل، وذلك بفتح محلاتهم التجارية طوال اليوم، مما يثير حفيظة التجار الأوربيين الذين بدأوا يطالبون بتطبيق مقتضيات الظهير الذي يمنعهم من ذلك. وأشار رئيس الغرفة أن بإمكان الأهالي والإسرائيليين فتح محلاتهم عندما يغلق الأوربيون الذين يشتغلون 8 ساعات في اليوم[56].

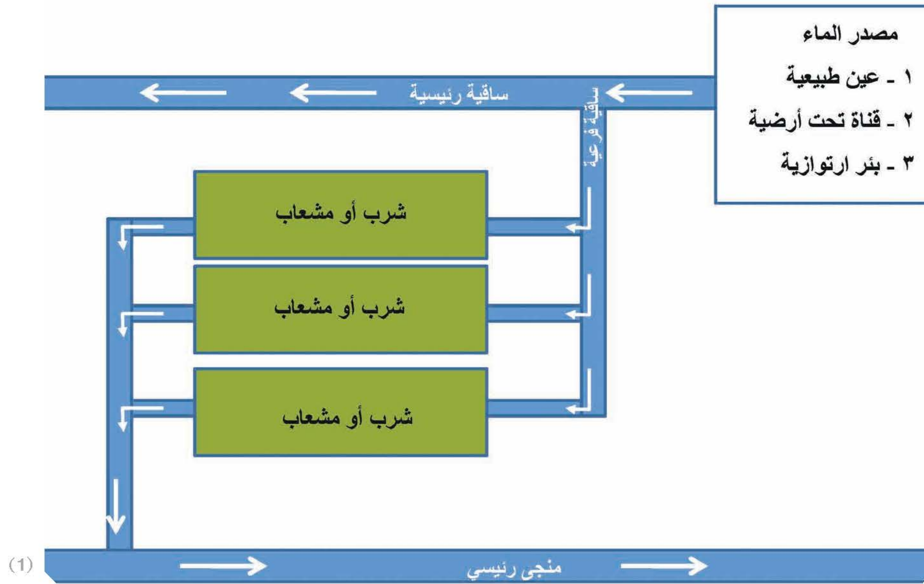
ونافلة القول، إن أسواق مدينة تازة في فترة الحماية الفرنسية تعرضت إلى تحولات عميقة، جراء احتكاكها بالاقتصاد الكولونيالي. ومن أبرز هذه التحولات، تغير خريطة المرافق التجارية، وانتقال الثقل الاقتصادي من أزقة وأحياء المدينة المغربية العتيقة نحو الأحياء الأوربية، حيث ستظهر أسواق وأحياء تجارية حديثة جاذبة للنشاط والمبادلات مثل السوق البلدي في قلب المدينة الجديدة التي ستعرف، بالإضافة إلى ذلك ظاهرة المحلات التجارية الكبرى لتبرز معها مظاهر أخرى لبيع السلع وعرضها من قبيل اللوحات الإشهارية التي ستؤثث الفضاء العام.

وقد رافق ذلك خروج الثروة من يد التجار المغاربة وتركزها لدى مالكي الشركات والمحلات التجارية الأجنبية، فضلا عن هجرة ونزوح العديد من العائلات التازية نحو فاس، والقسم الأكبر فيهم من أرباب الحرف التي تأزمت وضعيتها نتيجة غزو المنتجات الصناعية الأجنبية للسوق المحلية[57].

الهوامش:

1 - دافيد مونتغمري هارت، أيت ورياغل: قبيلة من الريف المغربي (دراسة إثنو غرافية وتاريخية)، الجزء الأول، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد أونيا، عبد الحميد عزوزي، عبد الحميد الرايس، منشورات صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، الطبعة الأولى، 2005، ص. 102.

2 - عبد الرحيم العطري، الرحامنة القبيلة بين المخزن والزاوية، منشورات دفاتر العلوم الإنسانية، طوب بريس، الرباط، الطبعة الرابعة، 2013. ص.58.



الزاجرة وطرق الري التقليدية

في البحرين

أ. حسين محمد حسين – كاتب من البحرين

تعرف عملية ري الأراضي الزراعية عند العامة في البحرين، باسم «لتسِگي» (أي السقاية)، ويسمى الشخص الذي يقوم بهذه العملية باسم لمِسِگي أي السقاء، وقد كانت الأراضي الزراعية في البحرين قديماً تسقى إما من العيون الطبيعية أو الآبار الارتوازية أو نظام القنوات المتعارف عليه محلياً باسم «الثقب». وأياً كان مصدر الماء، فإن طريقة الري داخل الأراضي الزراعية لها نظام ثابت، وهي تعتمد على وجود شبكة من السواقي (أو السيبان) والأحواض، كالشروب والمشاعيب.

مخطط توضيحي لطريقة الري بالسواقي أو الهد والرباط

فبعد أن يتم إعداد الأرض للزراعة تبدأ عملية تخطيط الأرض لعدة أقسام تسمى سابات مفردها سابه وكل سابه تشمل عددا من الأحواض، والتي تكون بحسب نوعية المحاصيل التي تزرع بها أما شروب أو مشاعيب. وتتوزع هذه الأحواض داخل السابة بشكل أزواج متقابلة، ويتراوح عددها من أربعة لستة أزواج متقابلة. وبالإضافة للسابات يتم إعداد حوض كبير يسمى الخافور، وهو بمثابة المشتل تزرع فيه الباذرات التي يتم نقلها لاحقاً للمشاعيب أو الشروب. وفي السابة الواحدة يوجد فواصل بين كل شرب أو مشعاب وآخر ليمنع الدوس على النباتات، وتسمى هذه الفواصل ݣواري (مفردها ݣاري)، وأحياناً تسمى دوسات (مفردها دوسة) أو جسور (مفردها جسر).

بعد تقسيم الأرض، يتم توصيل جميع تلك الأقسام بشبكة من القنوات المائية. ويوجد نوعان أساسيان من القنوات المائية التي تحفر داخل المزارع، النوع الأول تخرج من مصدر الماء وتسير باتجاه الزرع لتسقيه، وتسميها العامة في البحرين بعدة تسميات هي: الساقية أو الساب أو الجدول أو السجر، أما اسم الساقية فهو الاسم العام الذي كان أكثر استخداماً قبل أن تشيع المسميات الأخرى. أما النوع الثاني من القنوات، فيحمل الماء الزائد من الأرض الزراعية ويتجه للبحر، ويعرف باسم المنجي، لأنه ينجي الزرع من الغرق (صورة رقم 1).

وأياً كان مصدر الماء الذي يروي الأرض فإن طريقة الري وقوانينه لهذه الأراضي الزراعية تكون واحدة، وهي طريقة الربط والهد. وعملية الهداد هي عملية ترك الماء يجري في السواقي دون أن يوقفه شيء، فالماء يجري في القنوات المائية من المصدر (عين أو بئر أو قناة تحت أرضية) إلى الأحواض المائية، وتوجد هناك نقطتان للتحكم في جريان الماء، الأولى عند تفرع القناة الفرعية من القناة الرئيسية، والثانية عند دخول الماء إلى الأحواض المزروعة، فلكل حوض (شرب أو مشعاب أو خافور) عدد معين من الفتحات التي يدخل عن طريقها الماء وتعرف هذه الفتحات باسم مَداوِر والمفرد مِدوَر. وعملية الربط هي عملية سد السواقي في إحدى النقطتين السالفتي الذكر، ويتم ذلك باستخدام ملابس قديمة تعرف باسم «السكرة»، وتسمى عملية السد بالسْكار. هذا ويرجح Holes أن أصل لفظة سكار ربما يكون أكدي (Holes 2002)، حيث وردت في اللغة الأكدية لفظة سَكارُ أو سِكيرُ بنفس المعنى (CAD 2000، v. 15، pp. 74 & 210). كما يشير Holes إلى أن اللفظة ذاتها وردت في اللغة الآرامية (Holes 2002).

وبالطبع، كلما زادت مساحة الأرض كلما احتاجت لكمية أكبر من الماء، وهذا يستلزم طريقة تفريغ للماء داخل السواقي بصورة تضمن تدفق كمية مياه كبيرة بأقل جهد ممكن. في حال كان مصدر الماء عين طبيعية، أو قناة تحت أرضية فإن الماء يتدفق داخل السواقي بصورة طبيعية وذلك بفعل قوة دفع الماء المتدفق من ينبوع العين. ولكن في حال كان مصدر الماء بئر محفورة حيث يكون مستوى الماء في هذه البئر أخفض من مستوى الأرض؛ حينها يستلزم الأمر إيجاد طرق لجعل الماء يتدفق داخل السواقي، فالعملية إذاً تستلزم الحاجة لوجود أدوات وآلات معينة، كما أن نوعية الآلة أو الأداة ترتبط بنوعية البئر، كما ترتبط بمساحة الأرض الزراعية.

هذا، وسوف نخصص هذه الدراسة لطريقة رفع الماء من الآبار الارتوازية وتفريغه في الساقية الرئيسية التي تزود الأرض الزراعية بالماء.

أنواع الآبار عند العامة في البحرين

في الخليج العربي بصورة عامة يستخدم الاسم العام «جليب» ليدل على الآبار المحفورة، وأصل اللفظة القليب بمعنى البئر (لسان العرب، مادة قلب)، وبالإضافة لهذا الاسم توجد أسماء خاصة لهذه الآبار تختلف من منطقة لأخرى، فعند العامة في البحرين توجد ثلاثة أنواع رئيسية من هذه الآبار وهي: المغرس والجفر أو البير والجدحة.

فأما المغرس فهو عبارة عن بئر غير عميق وليس له سور يحيط به، والمغرس أيضاً من طرق زراعة النخيل حيث تحفر حفرة حتى يخرج الماء (فتعرف حينها بالمغرس) وبعدها تزرع به الفسيلة. وتعرف قطعة الأرض التي زرعت فيها النخيل بهذه الطريقة باسم «المغارس».

وأما الجفر أو البير وتلفظ «أجفر»، وهو ما يعرف أيضاً باسم «الجليب»، وهي بئر عميق لها سور يحيط بها. وأما الآبار العميقة التي يتم حفرها بالآلات الحديثة فتعرف باسم «الجدحة» وهذه تسمية حديثة بعض الشيء، فالجدحة هي البئر التي يتم حفرها بآلة الحفر الحديثة ويوضع عليها مضخة تعمل بالديزل لتستخرج الماء وتضخه في حوض خاص يجمع فيه الماء يسمى

«البركة». وتعرف المضخة عند العامة باسم «جداحة» أو «جداية» وقد أشتق الاسم الأخير من لفظة «الجذب» بمعنى الشفط أي شفط الماء من باطن الأرض. أما اسم الجداحة فقد أشتق من الجدح وهو مصطلح عامي يعني الثقب ومنه اسم الآلة «المجداح» وهو عبارة عن مثقاب بدائي يتكون من قطعة خشبية مدببة الرأس يتم تدويرها من قبل قوس به وتر.

وأصل المصطلح مشتق من عملية الدوران أثناء الحفر، فالجدح هي عملية خوض الماء أو اللبن بأداة عرفت بالمجدح تحرك بصورة دائرية (لسان العرب: مادة جدح)، ومنه عُممت اللفظة لتشمل كل عود يتم تدويره سواء لتحريك اللبن أو الماء أو لثقب شيء ما؛ وبذلك اكتسبت اللفظة معنى جديد وهو عملية الثقب ومنه سميت آلة الثقب بالمجداح أو المجدح، وعرف الثقب الذي تحدثه الآلة في الأرض باسم الجدحة وعرفت آلة شفط الماء من الثقب بالجداحة.

وأياً كان مستوى عمق البئر، فإن مستوى الماء في الآبار أخفض من مستوى الأرض، والحل الوحيد لري الأرض من هذه الآبار هو رفع الماء بوعاء معين وتفريغه داخل الساقية الأم أو الحوض الذي يغذي الساقية الأم. والإناء الذي كان يستخدم في السابق لرفع الماء من البئر كان يعرف باسم الدلو والجمع دلاء.

أنواع الدلاء عند العامة في البحرين

الدلاء جمع والمفرد الدلو وهو وعاء يستخدم في استخراج المياه من البئر واللفظة شائعة في اللغة العربية واللغة الأكدية، وقد ذكر في المعاجم العربية أنه يصنع من جلد أنواع من الحيوانات، بينما ذكر في معجم شيكاغو للغة الآشورية أنه يصنع من الخشب أو المعدن (CAD 2004، v. 3، pp. 56 – 58)، وأحياناً تعمم العامة لفظة الدلو على غير المصنوع من الجلد، إلا أن الغالب هو التخصيص، ففي البحرين يخص اسم الدلو للذي يصنع من الجلد، أما ما يصنع من المعدن فيسمى المطارة والجدلة، وهذه أسماء ما عادت تستخدم وقد حلت مكانها أسماء أخرى مثل السطل والزيلة، إلا أن الأجيال السابقة تفرق بين الجدلة والسطل والزيلة.

وكان يستخدم في البحرين نوعان أساسيان من الدلاء، الدلو الصغير ذو الفتحة الواحدة، والكبير ذو الفتحتين الذي يعرف في مناطق أخرى في الخليج العربي باسم الغَرب. والغَرب هو الدلو الخاص بالزاجرة حيث يتم تفريغ الماء منه بصورة آلية، أما الدلو ذو الفتحة الواحدة فهو صغير الحجم ويجب أن يتم تلقي هذا الدلو عند جره من البئر وتفريغه يدوياً في الساقية أو الحوض.

العراگي وربط الدلو بالحبال

سواء كان الدلو صغيراً أو كبيراً، له فتحة واحدة أو فتحتان، فهناك طريقة واحدة لربط الحبال بالدلو وهو عن طريق «العراگي» (أي العراقي). والعراقي عبارة عن عمودين متصالبين من الخشب على هيئة صليب، والعرقاة عند عامة أهل الخليج العربي هو كل ما كان على شاكلة الصليب، واللفظة واردة في اللغة، جاء في لسان العرب (مادة عرق):

«وعَرْقَيْتُ الدلو عَرْقاةً: جعلت لها عَرْقُوَةً وشددتها عليها. الأصمعي: يقال للخشبتين اللتين تعترضان على الدلو كالصليب العَرْقُوَتانِ وهي العَراقِي، وإذا شددتهما على الدلو قلت: قد عَرْقَيْتُ الدلو عَرْقاةً. قال الجوهري: عَرْقُوَةُ الدلو بفتح العين، ولا تقل عُرْقُوَة، وإنما يُضَمّ فُعْلُوَةٌ إذا كان ثانيه نوناً مثل عُنْصُوَة، والجمع العَراقِي».

وتثبت العراقي على الدلو بربط أطرافها الأربعة بفتحة الدلو بطريقة معينة، ويربط في وسط العراقي حبل خاص يسحب به الدلو لأعلى، يسمى «الكراب»، وفي مناطق أخرى في الخليج العربي يسمى الكربة والكرب، وهو عبارة عن حبل مفتول من الليف غير ملفوف بالخرق لئلا يتعفن بالماء، يدخل أحد طرفيه تحت العراقي ثم يدخل فيه طرفه الثاني ويشد على العراقي، ثم يثنى ويدخل طرفه الثاني تحتها ثم يدخل فيه مثناه ويشد على تقاطع العراقي بصفة متقاطعة، تحت العراقي وفوقها، ويكون مثناه عروة جيدة (ابن جنيدل 1427 هـ، ص 100) (صورة رقم 2). وهذه اللفظة أيضاً واردة في كتب اللغة، جاء في لسان العرب (مادة كرب): «الكرب حبل يشد على عراقي الدلو ثم يثنى ثم يثلّث، والجمع أكراب».

تطور عملية سحب الدلو

قبل ابتكار آلة خاصة لسحب الدلو من البئر، كان الاعتماد على القوة البدنية للساقي، وهو شخص يتم



(2)

الأجزاء المرتبطة بالغرب



(3)

الغرفة

تخصيصه لعملية السقاء حيث يقف على شرفة البئر ويقوم بسحب الدلو الممتلئ بالماء من أسفلها لأعلاها بواسطة الحبل، ثم يتلقفه حالما يقترب منه ويصبه في الساقية التي تغذي الأرض بالماء أو يصبه في حوض خاص يغذي الساقية الأم. ويلاحظ أن هذه الطريقة من الري تتلاءم مع الأراضي الزراعية الصغيرة، والأرض التي تسقى بهذه الطريقة تسميها العامة في البحرين باسم الدالية.

إلا أن هذه الطريقة تصبح غير مجدية البتة في ري الأراضي الزراعية الكبيرة، ومن هنا جاءت الحاجة لابتكار آلات توفر جهد الساقي وفي نفس الوقت تسحب كميات أكبر من الماء. إذاً فالحاجة هنا إلى شيئين: وعاء كبير لرفع أكبر كمية من الماء من البئر وآلة تسهل عمل رفع ذلك الوعاء الكبير؛ وهكذا تم التوصل لابتكار النزافة والزاجرة وذلك بحسب نوعية البئر التي تسحب منه الماء، إن كان سطحياً أو عميقاً.

النزافة أو الغرافة

تسمى غرافة أو منزفة (وفصيحها النزافة) وفي مصر تسمى شادوف، وهي تستخدم لاستخراج الماء من البئر القليلة العمق. تتكون الغرافة من عمودين من خشب أو حجر ويثبت عليهما عارضة، ويثبت فوق العارضة عصا خشبية طويلة، بحيث تمثل العارضة نقطة ارتكاز وتمثل العصا الخشبية ذراع الرافعة، وموصل في أحد طرفي هذه الرافعة صفيحة فارغة أو دلو وفي طرفها الآخر يوجد ثقل قد يكون حجر أو كتلة طينية. ويمكن شرح طريقة عمل الغرافة على مرحلتين، في الأولى يبذل الفلاح جهداً ليشد الثقل أو الكتلة الطينية الثقيلة ليجعل الدلو ينزل لقاع البئر ويمتلئ بالماء، وفي الثانية يتولى الثقل رفع الدلو حيث يؤدي لعودة الخشبة الطويلة إلى وضعها الأصلي، وأخيراً يتم إفراغ الماء في الساقية أو الحوض (صورة رقم 3).

ابتكار البكرة

الغرافة أو النزافة لا تصلح للآبار العميقة، ففي حال كان البئر عميقاً لا بد من عملية جر الدلو لأعلى أما بواسطة قوة الإنسان أو قوة الحيوان. ولتسهيل عملية الجر هذه تم ابتكار البكرة، والتي قللت من الجهد المبذول في رفع الماء. إلا أن مشكلة ري الأراضي الزراعية الكبيرة لا يمكن أن يُحَل بالبكرة فقط، فالطاقة البدنية للساقي لا تمكنه من رفع كميات كبيرة من الماء من البئر. وهكذا أستخدم دلو كبير لرفع الماء وأستعيض عن الطاقة البدنية للإنسان بالطاقة الحيوانية؛ حيث أستخدم الثور عند البعض أو البعير أو الناقة عند آخرين، وفي العصور الحديثة استخدمت حتى الحمير.

في هذه الحالة تم تقليل الوقت ورفع كميات أكبر من الماء بجهد أقل، ولكن ظهرت مشكلة جديدة وهي أعداد الأيدي العاملة، ففي هذه الحالة ستكون الحاجة لأكثر من عامل، فهناك شخص سيتولى أمر الثور وتحريكه، وشخص آخر، على الأقل، يتوجب عليه تلقي الدلو وتفريغه في الساقية أو الحوض.

والحل الوحيد، إذاً، كان في تطوير آلة مركبة تعمل بالطاقة الحيوانية (كالثور مثلاً)، وترفع دلواً كبيراً والذي يتم تفريغه بصورة آلية دون الحاجة لشخص آخر يستقبل الدلو. هذه الآلة تم تطويرها بحيث يتمكن

شـخص واحد يعمل مـع ثور واحـد في رفع الدلـو والذي يتم تفريغه بصـورة آلية. هذه الآلة المركبة عرفت باسـم «الزاجـرة» أو «الجـازرة» في البحريـن وبعـض مناطق شـرق المملكـة العربيـة السـعودية كالقطيـف، ودولة الإمـارات العربية المتحدة وسـلطنة عمـان (بالخصوص الشـمال)، وأمـا في غالبية المملكـة العربية السـعودية فتعرف باسـم السـانية. وهـذه الآلة لا تسـتخدم الدلو الاعتيـادي وإنما تم تطويـر دلوٍ ضخم لـه فتحتان يعرف باسـم الغَرْب.

الزاجرة هي السانية في التراث العربي

لقـد عرف العـرب الآلة التي يسـتخرج عـن طريقها المـاء مـن البـئر واشـتقوا لهـا اسـم السـانية، وكانـوا يسـتخدمون الناقـة لجـر الحبل ومنهـا سـميت الناقة السانية، والجمع السواني، وتسـمى النوق التي يستسقى عليها باسـم النواضح ومفردها الناضحـة، جاء في معجم تاج العـروس (مادة سـنى):

«السَّانِيَةُ: الغَرْبُ وأَدَاتُهُ... وأَيْضاً: النَّاقَةُ التي يُسْتَقَى عليها، وهي النَّاضِحَةُ أَيْضاً، والجَمْعُ السَّوانِي... وسَنَتِ النَّاقَةُ تَسْنُو سَنَاوَةً وسِنايَةً: إذا سَقَتِ الأرضَ... قال السّهيليّ في الرَّوْض: أي دار حَوْلَ البِئْرِ والدابَّة هي السانِيَة».

وأقدم وصـف لهـذا النوع مـن الزواجر جاء في شـعر لزهير بن أبي سـلمى (المتـوفى قرابة العـام 609 م)، حيث وصـف الدمع الذي يجري مـن عينيه بالمياه التي تسـكب مـن غربيين أو دلوين يتم اسـتخراجهما من السـانية عن طريق ناقـة متخصصة في هذا العمل وتسـمى الناضحة، ويتم تفريـغ المـاء في القناة الـتي تصب في شـرب يروي النخيل وذلك الشـرب بـه ضفادع غرقت من كـثرة الماء الموجـود في الشـرب والأبيـات هـي كالتـالي (أنظـر فاعور 1988، ص 73 - 74):

كَأَنَّ عَينَيَّ في غَربَي مُقَتَّلَةٍ

مِنَ النَواضِحِ تَسقي جَنَّةً سُحُقا

تَمطو الرِشاءَ فَتَجري في ثِنايَتِها

مِنَ المَحالَةِ ثَقباً رائِداً قَلِقا

لَها مَتاعٌ وَأَعوانٌ غَدَونَ بِهِ

قِتبٌ وَغَربٌ إِذا ما أُفرِغَ اِنسَحَقا

وَخَلفَها سائِقٌ يَحدو إِذا خَشِيَت

مِنهُ اللِحاقَ تَمُدُّ الصُلبَ وَالعُنُقا

وَقابِلٌ يَتَغَنّى كُلَّما قَدَرَت

عَلى العَراقي يَداهُ قائِماً دَفَقا

يُحيلُ في جَدوَلٍ تَحبو ضَفادِعُهُ

حَبوَ الجَواري تَرى في مائِهِ نُطُقا

يَخرُجنَ مِن شَرَباتٍ ماؤُها طَحِلٌ

عَلى الجُذوعِ يَخَفنَ الغَمَّ وَالغَرَقا

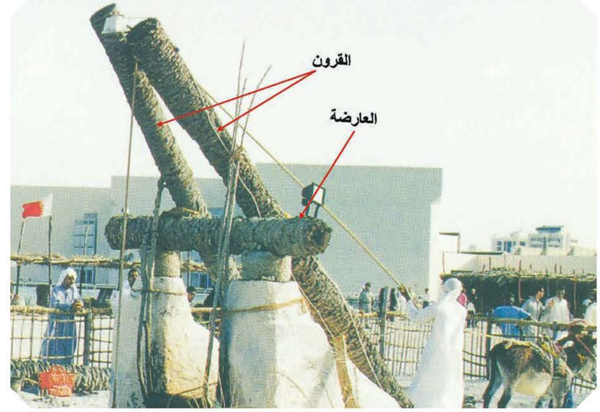
كمـا أورد الشـاعر هنا عـدداً مـن مكونات السـانية كالمحالـة وهـي بكرة تصنع من الخشـب جـاء وصفها في معجـم تاج العـروس (مـادة محل).

«المَحالَـة: البَكْرَةُ العظيمـةُ التي يَسْـتَقي بها الإبلُ، كالمَحـالِ بغيرِهـاءٍ، وكثيراً ما تَسْـتَعملُها السَّـقّارَةُ على البِئـارِ العميقة، وهي مَفْعَلَةٌ لا فَعالَـةٌ، بدَليلِ جَمْعِها على مَحاوِلَ، سُـمِّيَتْ لأنّها تـدورُ فتنْتَقُلُ من حالـةٍ إلى حالةٍ».

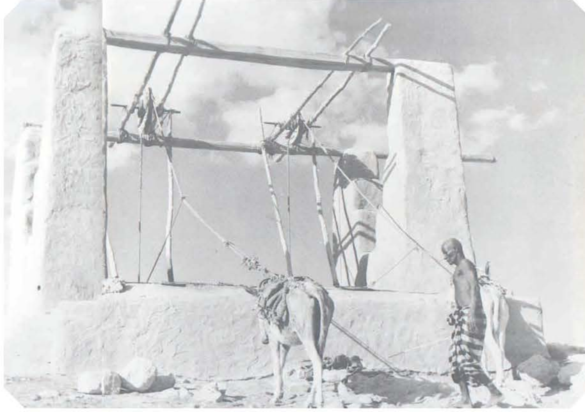
كمـا ذكر الغـرب وهو الدلـو، وذكر أنواع مـن الحبال وهو الرشاء، وهناك مسـميات أخرى منها مسميات واردة عنـد العامـة في البحرين وسـوف نتطرق لهـا بالتفصيل لاحقاً. أما المسـميات السـانية والمحالة فقد حلت محلها عند العامة في البحرين مسـميات الزاجـرة والمنجور. يذكر أن المسـميات العربية السـانية والمحالة، وبقية مسميات أجـزاء السـانية لازالت تسـتخدم في العديد مـن مناطق المملكـة العربية السـعودية (الثقافة التقليديـة في المملكـة العربيـة السـعودية، ج 5، ص 284 - 327). إذاً، مـن أيـن جـاءت المسـميات العاميـة في البحرين؟ هل هـي ألفاظ عربيـة أم ذات امتداد حضـري قديم؟.

«الزاجرة» لفظة أكدية أم عربية

ممـا سـبق يلاحـظ أنـه بصـورة عامـة في المملكـة العربية السـعودية تسـتخدم مسـميات قريبة من تلك المسـميات التي وردت في المعاجـم العربية وكتـب اللغة، بينمـا في البحرين والإمارات تسـتخدم مسـميات لم ترد في المعاجـم العربية أو تعتبر من النـوادر أو المعربات. حيث إن الأسـماء الزاجـرة والجـازرة المسـتخدمة في البحرين والإمـارات وعمان لـم ترد في كتـب اللغـة والمعاجم التي أطلعت عليها. ويُرجح الناصري أن الاسـم زاجرة مشـتق من الزجـر بمعنى الحث على السـرعة؛ حيـث أن عملية السـقي بالزاجرة تحتاج لزجـر الحيوان (الثـور أو الحمار)



(4)
نموذج لزاجرة بسيط


(5)
الزاجرة المثبتة على بئر الحنينية

الـذي يسـحب الحبـل (الناصـري 1990، ص 8 - 9). أمـا Clive Holes فيرجـح أن لفظـة «الزاجـرة» مـن أصل أكـدي (Holes 2006).

وربمـا يكـون رأي Holes هو الأرجـح؛ فيلاحظ أنه في البحرين ودولة الإمارات يسـمى السـاقي الـذي يكون مع الثـور ليجر حبل الزاجرة باسـم الزاجر أو الجـازر أو اليازر، ومـن الأرجح أن اشـتقاق هذا الاسـم جاء من اسـم الآلة الزاجـرة أو الجـازرة. وفي مناطـق في مصـر يطلق مسـمى الجـازر على «الولـد الصغير الذي يعمل أجـيراً لمدة فصل زراعي، يتولى خلاله تسـيير البقرة أو الجاموسـة المربوطة إلى السـاقية لتديرهـا» (من مذكـرات الأبنـودي، صحيفة الجريدة الكويتيـة 13/9/2007م).

وهـذا يعـني أن لفظة الجـازر ربمـا تكون منتشـرة في مناطق عديـدة في الوطـن العربي، وهـذا اللفظ لـم يرد في كتب اللغة ومعاجمها التي أطلعـت عليها بهذا المعنى لكنه قريب من الفعل الأكدي زَراقُ zarāq بمعنى يسـقي (CAD 1998، v. 21، pp. 65 & 167)، ومنهـا اسـم الفاعـل زارِقُ zāriqu بمعـنى السـاقي (CAD 1998، v. 21، p. 68)، ومنه اسـم الآلة زِرِقُ أو زُرُقُّ ziriq or zuruqqu بمعنى الساقية (CAD 1998، v. 21، pp. 134 & 167). ويمكـن مقارنة اسـم السـاقي في اللهجـات العامية وهـو الزاجر أو الجـازر الذي ربما أشـتق مـن الاسـم زارِقُ فحـرف إلى زارِج ثـم إلى زاجر وجازِر ومنه جاء اسـم الآلـة الزاجـرة أو الجازرة.

ومما يرجـح الأصل الأكـدي أيضـاً، أن في كتب اللغة ومعاجمهـا ورد اسـم الزرنـوق والجمـع الزرانيـق بمعنى القوائـم التي تبنى علـى طرفي البـئر ويعلق عليهـا البكرة الـتي يسـحب عليهـا الدلـو، إلا أن الزرنـوق ورد بمعـنى الزاجرة وذلـك في «كتاب البلدان» لليعقـوبي (توفي قرابة العـام 897 م)، حيـث جـاء في وصـف مدينة الرسـول الأعظـم (ﷺ): «وبها آبار يسـقى منها النخـل والمزارع، تجرها النواضـح وهي الإبل الـتي تعمـل في الزرانيق» (دار إحيـاء الـتراث، 1988، ص 67).

والنص يفيد أن الزرانيق (جمـع زرنوق) وهي الزواجر، وإن كان البعض يلتبس على هـذا النص، فنص المقدسي (المتوفي قرابة العام 990 م) في كتابه «أحسـن التقاسـيم في معرفـة الأقاليم» واضح لا لبس فيـه، ففي باب خصه للمصطلحـات المترادفـة بين البلـدان ذكـر المقدسي من مرادفـات الزرنـوق: الدولاب والحنانـة (دار إحيـاء التراث، 1987، ص 39). والـدولاب هـو مـن مرادفـات الزاجرة في البحرين ومنه أشـتق اسـم «الدولاب» للأرض المزروعة التي تسـقى بالزاجرة.

إذاً فالزرنـوق هـي الزاجـرة وقد سـبق أن ذكرنـا أن في اللغـة الأكدية اسـم آلة الري التي يسـتخدم فيهـا الدلو هو زُرُقُّ zuruqqu، ويمكن لهذا الاسـم أن يتحول لاسـم الزرنـوق عن طريق المغايـرة بإضافة حرف النون وإشـباع الضمة واو.

تركيب الزاجرة

يوجد نوعان أساسـيان من الزواجر، النـوع الأول، وهو نوع بسـيط، لا يتم فيـه التفريـغ الآلي للدلو، بـل يجب أن يسـتقبل الدلو أحـد الأفراد والـذي يقوم بتفريغـه (صورة رقـم 4)، بينمـا النـوع الآخـر فيسـتخدم فيها مـا يعرف بالصـويج وحبـل السـريح مـع دلو خـاص يعرف باسـم الغَـرْب، ويتـم تفريغ الدلـو أو الغرب آليـاً، وكمثال عليها الزاجرة التي كانـت مركبة على بئر الحنينية (صـورة رقم5).


(6)

منجور مثبت بين القرون

وسـوف نناقـش هنـا تركيـب الزاجـرة المركبـة، ويجب التنويـه إلى أنـه لا توجد دراسـة حول مسـميات تركيب الزاجـرة في البحريـن، كل مـا تـم توثيقـه هـو قائمة من المسـميات ذكرهـا الناصـري في كتابه «من تراث شـعب البحريـن» (ص 10) دون أن يشـرحها، وتتضمـن أسـماء الزاجـرة ومكوناتهـا ومكونات الدلـو، وقد قمـت بعملية تحقيـق لهـذه الألفاظ فهـي معروفـة في مناطـق أخرى في الخليج العـربي. كذلك لم أعثر على دراسـة وافيـة للزاجرة في شرق المملكة العربية السـعودية، حيث أن مسمى زاجرة وجـازرة معروفة في بعض هـذه المناطـق كالقطيف مثلاً، ولكن لا نمتلـك تفاصيل أكثر حول مكوناتها ومسـمياتها.

يذكـر أنـه في العديـد مـن مناطـق المملكـة العربية السـعودية تسـمى الزاجـرة بالسـانية وتختلـف بعض أسـماء تراكيبهـا عـن البحريـن إلا أن التشـابه كبير في طريقـة العمـل، واعتمدت علـى وصف السـانية الذي ذكر مفصـلاً في الجـزء الخامس مـن موسـوعة الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية (ص 284 - 327).

هـذا، وتـكاد تتطابـق مسـميات أجـزاء الزاجـرة في البحريـن مـع مسـمياتها في دولـة الإمـارات العربيـة المتحـدة، غـير أني لـم أعـثر على دراسـة تفصيليـة حول مسـميات تراكيب الزاجرة في دولة الإمارات العربية، لكني اعتمـدت، بصورة أساسـية، على مقال نشـر في صحيفة البيـان الإماراتية، وكذلك المقابلة التي أجريت مع السـيد راشـد عبيد بن تون حـول تركيب الزاجرة ونشـرت على موقـع جمعية النخيل للتراث والفن الشـعبي، إلا أن موقع الجمعية تـم تطويره وفقـدت المقابلـة حالياً.

أما بالنسـبة لألفـاظ الزاجرة في عمـان فبعضها وثق في العديـد من المواقـع على شـبكة الإنترنـت إلا أني لم أطلع علـى تركيبها وألفاظهـا التي تتباين من منطقـة لأخرى في عمان، ففي الشـمال تسـمى الزاجـرة والجـازرة والمنجور، بينما في المنطقة الجنوبية (ظفار) ربما تختلف المسـميات، حيث يسـتبدل مسـمى «غناء الزاجرة» بمسمى السناوة (وزارة الإعلام، من فنون عُمان التقليديـة 1990، ص 142)، والتي يبدو أنها لفظة مشـتقة من اسـم السانية.

مـن خلال المراجع السـابقة سـأحاول هنا إعـادة بناء مسـميات الزاجرة في البحريـن، هذا، وسـأقارن بين هذه المسـميات والمسميات الأخرى السـائدة في كل من المملكة العربيـة السـعودية ودولـة الإمـارات العربيـة المتحدة، وذلك اعتمـاداً علـى المراجع التي سـبق ذكرها:

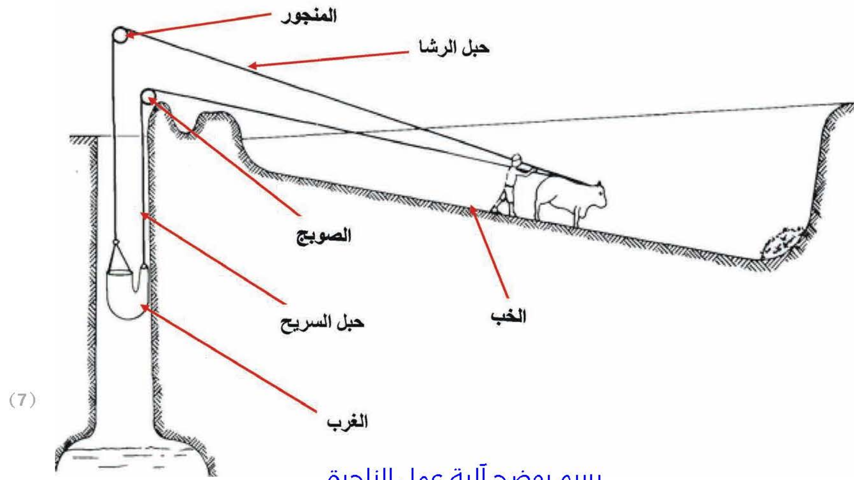
1 - السناطوين:

السـناطوين عبارة عن قوائـم، عددها إثنـان أو أربع، تثبـت بصورة عمودية علـى جانبي البئر، وعـادة ما تصنع مـن جـذوع النخيـل، وتعرف السـناطوين عنـد العرب باسـم الشـجار، جاء في كتاب البـئر لابن الأعـرابي (طبعة الهيئة المصريـة 1970، ص 70 - 72):

الشـجار خشـبتان على جانبي البئر عليهمـا عارضة، ودون العارضـة بقدر ذراع أو ذراعين عارضـة أخرى ... إذا كان الشـجاران مـن بناء طـين أو حجارة فهمـا الزرنوقان والقرنان:

تأمل القرنين فأنظر ما هما

أحجراً أم مدراً تراهما



رسم يوضح آلية عمل الزاجرة

2 - العوارض:

وهي عبارة عن قطع خشبية توضع بصورة أفقية لتصل بين الساناطوين.

3 - القرون:

يختلف معنى القرون عند العامة عن لفظة القرنين الوارد ذكرها في كتب اللغة العربية وربما هو من باب الانتقال الدلالي؛ فالقرون عند العامة عبارة عن قطعتين خشبيتين طويلتين يتم وضعهما بصورة مائلة بحيث يكون طرفها مثبت في الأرض أمام البئر ويستقر طرفها الآخر فوق العارضة بحيث تواجه فتحة البئر.

4 - المنجور:

للزاجرة بكرة خاصة تعرف باسم المنجور في البحرين ودولة الإمارات العربية ومناطق من سلطنة عمان، بينما في المملكة العربية السعودية حيث تعرف الزاجرة باسم السانية فإن بكرة السانية تعرف باسم المحالة. والمنجور عبارة عن بكرة خشبية كبيرة تثبت في الزاجرة (صورة رقم 6)، ويتم تثبيته بين الخشبتين اللتين تعرفان باسم القرون، وذلك بواسطة المحوار أو المحور أو (حطبة المنجور). هذا، ويتم ربط محور المنجور بالقرون باستخدام الگد (أي القد)، وهو عبارة عن سيور من جلد غير مدبوغ ويكون من جلد البعير في الغالب لأنه أقوى من غيره، والقد أشد التصاقاً من الجلد المدبوغ فإذا ألتصق بغيره ويبس على ذلك صعب تخليصه (العبودي 2009، ج 10، ص 287). وكذلك في المملكة العربية السعودية يستخدم القد لربط المحالة وهي بكرة السانية (الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، ج 5، ص 285).

وقد وردت لفظة منجور في كتب اللغة العربية ولكنها من النوادر وكل من ذكر هذا الاسم أرجعه لمصدر واحد وهو ابن دريد الذي انفرد بذكر هذا الاسم في معجمه «جمهرة اللغة»، حيث جاء في (مادة جرن) من هذا المعجم: «المنجور، في بعض اللغاتَ المَحالة التي يُسْنَى عليها».

ولفظة منجور قريبة من اللفظة الأكدية مَكَرُّ magarru بمعنى عجلة (CAD 2004، v. 10، part 1، p. 32)، وربما تطورت من هذه اللفظة الأكدية بحسب مبدأي المغايرة والإشباع.

يذكر أن المنجور هو مصدر الصوت الذي يطرب له صاحب الزاجرة، ويكون له لحن معين وينتج الصوت من جراء حركة المنجور وكذلك عن احتكاك الحبل الذي يجره الثور والذي يكون مربوطاً بالدلو ويمر على المنجور.

5 - حبل الرشا:

الرشا (وفصيحها الرشاء) هو حبل سميك يصنع بصورة خاصة، ويربط في كراب الدلو، ويمر فوق المنجور ويربط في الثور.

6 - الصويج:

الاسم صويج ذكره الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» ولم يشرحه (الناصري 1990، ص 10)، وفي دولة الإمارات العربية يوجد جزء من الزاجرة يسمى الصوبي (أي الصويج) وهو عبارة عن قطعة من الخشب أسطوانية الشكل تستخدم كبكرة وتوضع أسفل

المنجور وهـي تقع قريبـة جداً مـن فتحة البـئر. ويعرف الصـوبج في المملكة العربية السـعودية باسـم الدراجة.

7 - حبل السريح:

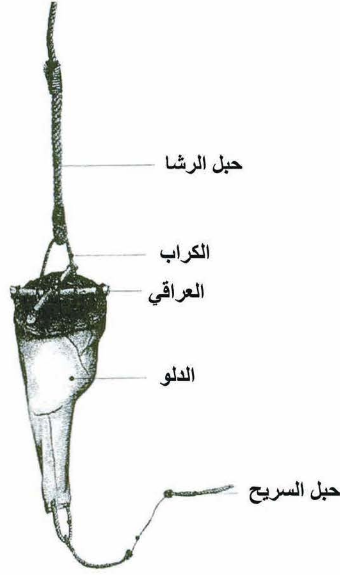
حبـل السـريح كمـا يسـمى في البحريـن والمملكـة العربيـة السـعودية ويعـرف في دولـة الإمارات باسـم المرص، وهـو عبـارة عن حبـل رفيـع يوضع في أسـفل الدلو ويعتبر الحبل المسـاعد للرشـا؛ ولذلـك يطلق عليه أحياناً اسـم (المسـاعد). ويكون أحد طـرفي هذا الخيط مربوطـا بالرشـا والطـرف الآخـر بالدلـو ولا يمـر هذا الخيـط بالمنجور بل يمـر على الصـوبج، وتكمـن أهمية هذا الخيـط في أنه يقوم بشـد الدلو من أسـفل لكي يتم تفريـغ الماء مـن الدلو.

8 - الغرب وعملية التفريغ الآلي:

يعتمـد عمـل الزاجـرة على وجـود حيوان قـد يكون ثـوراً أو حمـاراً ويتم ربط خشـبة على ظهره يشـد إليها حبل يسـمى الرشـا والـذي يمـر عـبر المنجـور، ويقوم الحيـوان بالذهـاب والعـودة في ممـر مائل أمـام البئر إذ يتـم خـلال مرحلة الذهـاب جـر الإنـاء مملـوءا بالماء من البـئر لتفريغـه في الجابية، أمـا خلال رحلـة العودة فـان الإناء يعـود فارغاً إلى البـئر ليملأ بالماء مـرة أخرى. أمـا عمليـة التفريـغ الآلي فهي تسـتلزم وجـود الصوبج والسـريح والغـرب (صـورة رقم 7).

مسـمى الغـرب، وهـو نـوع مـن الـدلاء، لـم يذكره الناصري وربما ليس معروفـاً في البحرين، إلا أن هذا النوع من الـدلاء كان يسـتخدم في البحرين وذلـك أن الناصري ذكر الأجـزاء المرتبطة به وهي السـريح والصوبج. والغرب هو المسـمى الأشـهر له في الخليج العربي وهو اسـم ورد في المعاجـم وكتب اللغة، جـاء في معجم تاج العـروس (مادة غـرب): «الغَرْبُ: الدَّلْـوُ العظيمَةُ».

والغَـرْبُ والجمـع غـروب عبـارة عـن دلـوٍ طويل يصنع مـن الجلـد، يصـل طولـه لقرابـة المـتر أو أكثر، يكـون متسـعاً في جانـب (الطـرف العلـوي) وضيقاً في الجانـب الآخر (الطرف السـفلي)، وبـه فتحتان، فتحة في كل طـرف، وتكـون الفتحـة كبيرة في الجانب المتسـع وهـي الفتحة الـتي يدخل منهـا الماء لتجويـف الغرب، أمـا فتحة الجانـب الضيق فتكون صغـيره، وهي الفتحة الـتي يفرغ منهـا الماء، ويتـم وضع «عـراقي» بداخل كل فتحـة، ويربـط في كل عراقي كراب في وسـطه (صـورة رقم 8). ولكي تحـدث عمليـة التفريغ الآلية يربـط بالطرف



الأجزاء المرتبطة بالغرب

العلـوي للغـرب حبـل الرشـا الذي يمـرر فـوق المنجور ويربط بالثـور أو الحمـار، أمـا الطرف السـفلي للغرب فيربـط بـه حبل السـريح والـذي يمـرر بعد ذلـك فوق الدراجـة ويربط بعـده في حبل الرشـا.

9 - الخب:

وهـو عبـارة عـن منخفـض أو أرض منحـدرة وهي الطريـق التي يسـلكها الثور، حيـث يتم فيها إنـزال الثور لأن حركـة الثـور في الـنزول والصعود تسـاعد على جلب المـاء مـن البـئر، ويقـوم الشـخص الـذي يعمـل على الزاجـرة بمسـاعدة الثـور في النزول.

10 - الجابية:

الجابية، وتسـمى في الإمـارات المِغيلة، هـي عبارة عن المكان الذي يفـرغ فيه الماء مـن الدلو.

الزاجرة وارتباطها بالثقافة الشعبية في البحرين

منذ القدم، وقـد ارتبطت مهنـة ري الأراضي الزراعية بفنـون من غنـاء العمـل والذي تطـور ليعطي فنـاً مميزاً من الشـعر عرف باسـم المـوال، فالمـوال هو ضـرب من الشـعر يرجح عـدد من الباحثـين أنه بدأ ظهـوره بصورة واضحـة في القـرن الثـاني الهجـري في مدينـة واسـط في العراق وتطور علـى يد العاملين بتلـك المدينة وبالأخص المزارعـين الذين كانوا يغنـون بـه في رؤوس النخيل وعلى

القرية	عدد الزواجر	أسماء المنشدين
جد حفص	49	الحاج عبد الرضا، وأبنائه أحمد ومكي
عراد	30	أحمد الحجري، وأحمد بن علي صديف، وأحمد بن محمد الصغير
كرانة	38	كاظم يوسف، وعبد علي بن فضل، وسلمان بن علي الحساوي
بوري	20	حسين عبدالله أعصيفر، وكاظم بن حسن، وعيسى بن احمد
السقية	10	أحمد بن مبارك، وصالح بن عبيدان، وإبراهيم جاسم مبارك
الحجر	15	
المصلى	8	أحمد بن حبيب بن أحمد، منصور بن شمطوط، وجعفر بن علي البني
أبو صيبع	40	ناصر بن علي الخباز وأبنه أحمد، والسيد إبراهيم السيد علوي
المقشع	23	عبد الله بن يوسف، وحسن بن عبدالله النينون، والحاج أحمد الموالي
الشاخورة	15	
توبلي	9	
عالي	14	يوسف بن أحمد، وسيد عبدالله بن سيد هاشم، وحسن حسين بن احمد
بلاد القديم	10	جعفر عبدالله العويناتي، وعلي بن أغفيل، وسيد شرف سيد علي البزاز
مقابا	20	
الماحوز	6	مهدي بن ناصر، ورضي بن عبدالله، وكاظم بن عبدالله العجوز

توزيع الزواجر وأهم المنشدين في مناطق البحرين (الناصري 1990، ص 12 - 14)

سقي المياه، وتطور حتى وصل لنا بصورته الحالية (الجابري 2002).

وفي البحرين ارتبط الموال بالعمل على الزاجرة ارتباطاً كبيراً، حيث ارتبط العمل على الزاجرة بأهازيج خاصة كلها جاءت على أوزان الموال المعروفة. ومواويل الزاجرة هذه، ربما، هي الشيء الوحيد الباقي من ذاكرة الزاجرة في البحرين. هذا وقد وثق الناصري مجموعة كبيرة من أهازيج الزاجرة، وذكر أن هذه الأهازيج منها ما هو مشترك في دول خليجية أخرى وأن مصادر هذه الأهازيج جاءت من البحرين والقطيف والإحساء والبصرة وعمان (الناصري 1990، ص 11 - 39)

كما وثق الناصري أهم القرى التي اشتهرت بكثرة الزواجر فيها، فعدد لنا الناصري أسماء بعض القرى وعدد الزواجر فيها، وكذلك ذكر قائمة من أشهر الناشدين في البحرين (أختار ثلاثة من كل قرية) الذين تميزوا بالصوت الرخيم والحفظ الجم لأناشيد الزاجرة في الجدول السابق.

التغني على ألحان صوت المنجور

يختلف تشبيه صوت المنجور من شخص لآخر بحسب التجربة الإنسانية التي عاشها، فيراها البعض «سمفونية تدغدغ كل الحواس»، ويجدها البعض الآخر أنيناً؛ وقد كتب الشاعر المصري الأبنودي متذكراً حياة الصغر عندما عمل جازراً يجر الجاموسة التي تحرك الساقية، فوصف صوت الساقية بالأنين فالساقية «تئن مصدرة لحنها الأساسي وهي تدور، ويئن «الجازر» معها بأغنية تعبر عن شكوى حارة يطلقها غلام فقير، يتيم غالباً، يضطر إلى العمل وحيداً ليلاً في الحقول الموحشة» (من مذكرات الأبنودي، صحيفة الجريدة الكويتية 2007/9/13م).

وقد وثق الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» العديد من مواويل الزاجرة (الناصري 1990، ص 17 - 39) منها ما يدل على التذمر والشكوى لطول العمل على الزاجرة حتى نسى مواعيد الصلاة، والمناسبات كالأعياد، من ذلك:

إيگول عيدوا گلت العيد للآخره

شمطوطة العيد مرمية على الزاجرة

واحنا محابيس من غبشة إلى الهاجرة

لو بالدجى العين مشبوحة وتظل ساهرة

ومنها أيضاً:

والله بلتني الزاجرة الله يبليها

حتى صلاة المساجد ما أصليها

مرة على گارية ومرة أخليها

نصب أو ننظر بعد وأنشوف تاليها

وفي مواويل أخرى نرى الساقي يطرب لصوت المنجور، فيغني طرباً:

منجورنا صاح ومنجور العشگ غنى

اوحس مجنون ليلى صاح ما غنى

وفراگ لحباب منا للضلع حنى

وايدنا نجلت من قلت الحنا

والدهر غدار فرقنا ولا ونه

لا صيحة منا سمع أبدا ولا ونه

والحزن بحشاي تسمع له الإذن ونه

ومنهاب لگروم من أهل الفزع حنا

وقفة مع ثور الزاجرة

من أهم أسباب شياع أهازيج ومواويل الزاجرة في البحرين على حد زعم أهل الصنعة، كما يذكر الناصري في كتابه، أنه بالإضافة إلى تسليتهم بالشعر بالنسبة للعمل كغيرهم يأتي احتياجهم الخاص إلى تطريب الثور الذي يستعينون به على السقي بالزاجرة. ويذكر لنا الناصري بعض من حكايات الساقي مع الثور منها أن احد السقائين أنشد الأهزوجة التالية:

أسگي على الثور وآكل من لحم راسه

الثور عيار وإله گرنين محتاسه

وإله رمامين كل وحده كبر طاسه

يا دابح الثور جربني لحم راسه

فلما سمع الثور ذلك غضب وتمطى وقطع الحبل وقصد الساقي فولى الساقي هارباً. وعلى هذا، يقول الناصري، كانوا يتجنبون غضب الثور ويتطلبون رضاه بكلمات يكررونها أثناء السقي منها : «دوريا الأحمر» و «دوريا الأبرگ» أو «دوريا أبو سنينة العودة» يقول ذلك وهو يمسح بيده على ناصية الثور وجسمه للتدليل، ومن الأهازيج المشهورة في تدليل الثور:

هذا الملا في ويل

دوريا الأبرگ دور

لول ملافع شيل

واليوم ملافع تور

وكذلك تعمدوا أن يكون للمنجور صوت فيه نظام الثور لحركات السقي ويطربه ويطرب الساقي ويسليه. والبعض يئول صوت المنجور إلى كلام حيث يتشابه أحيانا نغم الصوت مع كلمة معينه.

وقد كان لبعض الثيران شهرة كبيرة ضربت بهم الأمثال في القوة، وقد كانت تسمى الثيران بأسماء العيون أو بألقاب أخرى، ومن تلك الثيران المشهورة: «ثور السمبري» في جد حفص و«ثور هرته» نسبة لعين هرتة في الماحوز و»ثور أبو البراشيم» في السقية، وغيرها، وقد أصبحت هذه الأسماء مضرباً للأمثال.

وهكذا، نجد أن العامة في البحرين كانت تستخدم العديد من آلات الري التي تنوعت بحسب مساحة الأرض ونوعية البئر التي تسحب منها الماء، كما أنتجت مهنة السقاية أو العمل على هذه الآلات ثقافة وإرث شعبي، وكم كبير من الأهازيج، وهذا النوع من الإرث الشعبي لم يكن حصرياً على البحرين وباقي دول الخليج العربي بل يتعدى ذلك لباقي الدول العربية كمصر والسودان وفي أي ثقافة أخرى استخدمت فيها هذه الآلة، فهذا الإرث الثقافي الشعبي في البحرين والخليج العربي لم يأت من عدم بل هو امتداد للموال الشعبي، فتلك الأهازيج ما هي إلا ضروب مختلفة من الموال الذي يرجح أنه ظهر بصورة واضحة في القرن الثاني الهجري في مدينة واسط في العراق وتطور على يد العاملين بتلك المدينة وبالأخص المزارعين الذين كانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى سقي المياه، وتطور حتى وصل لنا بصورته الحالية.

المراجع:

* ابن الأعرابي، كتاب البئر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م.
* ابن جنيدل، سعد بن عبدالله، معجم التراث، الكتاب الثالث، بيت السكن. دارة الملك عبدالعزيز، الرياض 1427 هـ.
* ابن منظور، لسان العرب. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
* الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، مجموعة مؤلفين؛ إشراف سعد العبد الله الصويان،


(1)

دور بيئة الكويت الصحراوية
في التأثير على حرفة ومنتجات السدو التقليدية

د. على صالح النجاده - كاتب من الكويت

تعتبر المنسوجات اليدوية على اختلاف أنواعها، ومواد نسجها، ووظائفها، وأشكالها، وألوانها، وطرق نسجها عناصر حيوية وفعالة في رصد مستوى حرفنة وإبداع منتجيها لأنها ضرب من ضروب الفن، والصناعة التقليدية. بالإضافة إلى ذلك فإن تطور المنسوجات يمكن أن يعد أحد الدلالات الهامة على التطور الحضاري للبشرية منذ أن عرف الإنسان المنسوجات في أبسط أشكالها، وأدواتها، ووظائفها حتى يومنا هذا. ولعل من أهم البراهين على صدق هذه الحقيقة ما ورثته

نموذج لبيت شعر منصوب في مدينة الشيخ صباح الأحمد التراثية وأمامه محصار للغنم

البشـرية من منسـوجات شـرقية، وغربية، منقوشـة، وغـير منقوشـة للملبوسـات، والمفروشـات، وغيرهـا ما يمكـن أن يحكـي قصـة حقبة طويلـة من عمر الإنسـان على كوكـب الأرض. فقد جـاء قبل أكثر من أربعة عشـر (14) قـرن من الزمـان في محكم القـرآن الكريم قوله جل وعـلا: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَناً وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتاً تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثاً وَمَتَاعاً إِلَى حِينٍ﴾ سـورة النحـل / آية 80.

مـن هنـا يمكـن القـول أن حياكـة منسـوجات السـدو البدويـة المختلفة هـي احدى الحـرف اليدوية التقليديـة الـتي اعتمـدت في إنتاجهـا علـى أصـواف الأغنـام، وشـعور الماعـز، وأوبـار الإبـل. كذلـك، تعتـبر هـذه الحرفة مـن أهم وأشـهر الحـرف اليدوية التقليديـة الـتي كانت، ولا زالـت تمارسـها العديد من النسـاء البدويـات في الكويـت بـكل براعـة، وإتقان. فقديمـا كانـت النسـاء البدويـات يحكن منسـوجات السـدو المختلفة بهـدف توفـير احتياجاتهن الاسـرية الضروريـة من بيوت الشـعر للسـكن، وأنواع البسـط والزل (السـجاد)، وأقمشـة التنجيد للفرش والوسائد، ولاسـتخدامها كقاطـع لفصل ربعـة أو مضيف الرجال عن شـق الحريـم (مسـكن النسـاء) في بيت الشـعر. كذلك اسـتخدم السـدو كقمـاش متين لصنـع أمتعة تخزيـن الطعـام، وحفـظ الملابـس، ونقـل الحاجيات الفرديـة والأسـرية في حال الاسـتقرار، وعنـد الترحال مـن موقع لآخـر مثـل: المـزاود، والخـروج، والعدول.

أمـا بعـد اسـتقرار سـكان باديـة الكويـت في المدن والضـواحي المختلفـة، فقـد أصبحت حرفـة ومنتجات السـدو أحـد العناصـر التراثيـة الهامـة، وغـدت منسوجات السـدو تجمل أرقى المباني السكنية والأسواق، والمطـارات، والفنـادق، والمنتزهـات، والمستشـفيات لتأصيـل وتثبيـت الهويـة الكويتيـة في تلـك المبـاني المختلفـة. كذلـك دخلـت تلك المنسـوجات، وبشـكل تجريـبي في صناعـة بعض الشـنط النسـائية، والأثاث، والإكسسـوارات المنزلية المتنوعة وغيرهـا. لقد أصبحت اليوم منسـوجات السـدو أحد أهـم المنتجـات الفنية، والصناعـات الحرفيـة التي ترتبـط ارتباطا وثيقا بإسـم دولـة الكويـت. كذلـك، أصبـح السـدو أحد شـواهد تنامي القـدرات الفنية، والبشـرية المتفاعلة مع عناصر التطـور، والنمـو الحضـاري في الكويت.

أسئلة البحث

من هذا المنطلق تبرز ثلاثة أسـئلة هامـة ذات ارتباط بمـاضي، وحاضر، ومسـتقبل حرفة ومنتجات السـدو في الكويت، وهـي كالتالي:

* مـا هـي علاقـة بيئـة الكويـت الصحراويـة بحرفة ومنتجـات السـدو التقليديـة؟
* مـا هو دور بيئة الكويت الصحراوية في تشـكيل حرفة ومنتجات السدو التقليدية؟
* مـا هـو واقع ومسـتقبل حرفـة ومنتجات السـدو في ظل اتجـاه معظـم سـكان الباديـة للعيـش في المدن والضـواحي الكويتيـة المختلفة؟

أهداف البحث

سـوف يتم من خـلال هـذه الدراسـة محاولة تحقيق الأهـداف التالية:

* تعريف مصطلح السدو.
* تعريف المشتغلين في حرفة، ومنتجات السدو.
* تبيان أسـباب ظهور حرفة، ومنتجات السـدو في بادية الكويت.
* اسـتعراض الطبيعـة الطبوغرافيـة، والمناخية لبيئة الكويـت الصحراوية.
* توضيـح دور بيئة الكويـت الصحراوية في التأثير على حرفة، ومنتجات السـدو.
* التعـرف علـى الواقع الحالي، واستشـراف مسـتقبل حرفـة، ومنتجات السـدو التقليديـة في الكويت.

منهجية البحث

تعتمـد هذه الدراسـة في تحقيقها على المنهج الاسـتقرائي القائم على اسـتيقاء الكثير من المعلومـات مـن ناسـجات السدو البدويات المتمرسات اللاتي تمت مقابلتهن، وتدوين إجاباتهن المتعلقة بتحقيق أهداف هذه الدراسـة. كذلك، تم مراجعـة الأدبيـات المتوفـرة، وذات العلاقـة بهذا الموضـوع، بالإضافـة إلى الملاحظات الشـخصية للباحـث الـذي عمل كمستشـار للنسيج في الجمعيـة التعاونية الحرفية للسـدو خلال الفترة ما بين عـام 1998م وحتى أواخر عام 2015م.

تعريف مصطلح السدو

يطلق أهل بادية الكويت كلمة أو مصطلح السدو على ثلاثة أشياء مرتبطة بهذه الحرفة اليدوية التقليدية هي:

* عملية حياكة السدو.
* آلة أو نول حياكة السدو.
* منتجات السدو الخام التى تصنع منها بيوت الشعر، والبسط، والزل وما إلى ذلك.

أما كلمة «السدو» فى اللغة العربية فيقصد بها الامتداد، أو الاتساع فى مد الشيء. فقد ذكر الجوهري فى كتابه «الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية» (1979) قول «سدت الناقة» (أنثى الإبل) أي مشت ومدت ذراعيها للأمام بإتساع أو بخطوات واسعة. أما إبن منظور فقد ذكر فى كتابه «لسان العرب» أن كلمة «السدو» تعني مد اليد نحو الشيء، فالإبل تسدو فى مشيها بمد أذرعها بإتساع، وطرحها فى لين للأمام، والصبية يسدون بمد أذرعهم بأقصى ما يمكنهم عند لعبهم، ورميهم بالجوز. أما السداة فى مصطلحات النسيج فإنها تعني الخيوط الممتدة على طول القطعة المنسوجة وهي خلاف خيوط اللحمة، أو الخيوط الممتدة بعرض القطعة المنسوجة (نصر والزغبي، 1993).

وعليه يمكن القول بأن أهل البادية قد أطلقوا كلمة السدو بما تشمله من معان متنوعة، ولكن محددة وواضحة على عملية حياكة السدو لأن المشتغلة بها تنسج بامتداد للأمام، ومع استمرار عملية النسج يزيد طول قطعة النسيج، مما يؤكد معنى الاتساع للأمام الذي ذكر عند الجوهرى وإبن منظور. أما استخدام كلمة السدو لتعريف آلة أو نول حياكة السدو فهي كلمة تعريف وصفية مرتبطة بتصميم النول. فنول السدو التقليدي هو آلة نسيج بسيطة التركيب، وبدائية التصميم مطروحة على الأرض، وممتدة في وضع أفقى يقصر أو يزيد في الطول حسب الحاجة. هذه المرونة فى تحديد الطول المطلوب للنول، والمتأثرة فى الغالب بطول القطعة المراد أو المطلوب نسجها يجعل من نول السدو آلة عملية فى وظيفتها، واقتصادية فى مكوناتها، ولا حاجة لاستبدالها بغيرها كلما دعت الحاجة لتغيير طول أو عرض القطع المراد أو المطلوب نسجها.

وأخيرا، تستخدم كلمة «السدو» أيضا لتسمية منتجات السدو المتنوعة في الطول، والعرض، والوظيفة، مما يؤكد من جديد على مرونة، وشمولية استخدام كلمة السدو عند أهل البادية. يتراوح طول منسوجة السدو في الغالب بين المتر الواحد ونصف المتر (1.5) كما في قماش المساند، كما يمكن أن يصل طول المنسوجة إلى 25 مترا طوليا كما فى الفلجان وهي الشرائح المكونة لسقف بيت الشعر. أما عرض منسوجات السدو فغالبا ما يتراوح بين 5 سنتيمترات كما فى بعض المراقيص والسفايف التي يزين بها جانبى الجمال أو الهودج، ويمكن أن يزيد العرض ليصل ما بين 60 سنتيمتر كما في أقمشة تنجيد المساند، أو 100 سنتيمتر كما فى حياكة بعض البسط والفلجان. كل هذه الامتدادات، والتغييرات فى أطوال، وعروض منسوجات السدو يمكن تنفيذها على نفس نول السدو التقليدي الذي لا يحتاج إلى تغيرات جذرية في تصميمه، أو مكوناته، أو حتى طريقة استخدامه. إن استخدام أهل البادية لمفردة «السدو» لتعريف عملية السدو وآلتها ومنتجاتها يؤكد على ميل أهل البادية للإقتصاد فى كل شىء تحت تأثير طبيعة الحياة في الصحراء وما تفرضه على ساكنيها من محددات مادية، وموضوعية.

تعريف المشتغلين في حرفة ومنتجات السدو

تعتبر حياكة السدو من الحرف اليدوية التقليدية التى تشتغل بها نساء البدو دون الرجال. أما مفهوم كلمة «البدو» فقد استخدم عند بعض علماء الاجتماع لتعريف الجماعات البشرية التي تعيش فى خيام وتعمل في رعي المواشي وتربية الحيوانات من أغنام، وماعز، وإبل، وحتى الأبقار دون أن يلتفت لكون تلك الجماعات مستقرة في حياتها أو متنقلة ما دامت تعيش في البادية أو القرى بعيدة عن المدن والحواضر (ابن خلدون، 2004). إلا أن البعض الآخر ربط بين مسمى البداوة، وبين حياة التنقل، والتجوال الموسمي، أو الدائم في الصحراء كما ربط بين أفراد تلك الجماعة بأصول سلالية واحدة (حنا، 1984 و الرابايعة، 1974).

إلا أن الدراسات الإنثروبولوجية الميدانية قد أفسدت كلا الاستخدامين لمفهوم البداوة بشكلهما المطلق، وأيدتهما ببعض جزئياتهما، وربما جنحت بعض تلك الدراسات لتسمية من يسكنون الحواضر، وكانوا يتحدرون فيي الماضي من أصول بدوية «بأبناء القبائل» بدلا عن تسميتهم بالبدو (الشارخ، 2014). فقد لوحظ أن بعض سكان الخيام يشتغلون بالزراعة بدلا من

الرعـي، وقد يعيش بعـض البـدو في خيام أو بيوت شـعر في الصحـراء إلا أنهـم يظلون علـى ارتباط وثيـق بالمناطق الحضريـة، والأسـواق القريبـة منهم. كذلـك، فقد وجد أن سـكان الخيام من رعـاة الصحراء لا يتنقلـون في البادية بشـكل عشـوائي من حيث الوقت خـلال أيام السـنة، أو الاتجـاه إلى أطراف الصحـراء المختلفة بـل إن لهم تنقلات مقننـة ومدروسـة. فالتنقـل محكـوم بمدى توفـر موارد المعيشـة الآمنة، والرخاء للإنسـان والحيـوان في أي بقعة مـن بقـاع الصحـراء. لذلك فإنـه مـا دام الأمـن والرخاء مسـتتبين فالبدو في حالة اسـتقرار، ولكن متى ما شـح أو انعـدم أحدهما أو الإثنـان معا فإن ذلك يكـون إنذارا بقرب موعـد الرحيـل أو مدعاة للقيـام به (حنـا، 1984).

وعليـه، يعد العالـم، والرحالـة العربي ابن خلـدون أول من فصـل في تعريـف البـدو، والبـداوة فقال عنهـم أنهم أولئك الأفراد الذين يعيشـون على الرعي أو الفلاحة في سـد إحتياجاتهم ويقتصرون في حياتهم على اليسـير، والضروري مـن المـأكل، والمشـرب، والملبـس، والمسـكن، وبقيـة الاحتياجات، كما يعتمـدون على أنفسـهم، وعلى بيئاتهم المحليـة في توفير احتياجاتهـم الضروريـة (دار إحيـاء التراث العـربي، 1974). مثـال على ذلك بـدو الكويت الذيـن كانوا، ولا يزال بعضهم يعيشـون علـى الرعي، ويمارسـون حرفة السـدو لبناء بيوتهم الصحراوية ومختلف عناصر تأثيثها.

لذلـك، تعد حرفة السـدو احـدى أهم وأبـرز الحرف اليدويـة التقليدية التي يمارسـها سـكان الباديـة لتوفير احتياجاتهـم الضروريـة مـن بيـوت الشـعر للسـكن، والبسـط، والـزل للفـرش، وحمايـة البـدن مـن أرض الصحـراء، أو نسـج القطـع المتنوعة لتوظيفها بأشـكال متباينة لسـد احتياجات فردية، وأسرية يومية مختلفة. تشـتغل نسـاء البـدو في الكويـت دون رجالهـا في حياكة السـدو بسـبب طبيعـة الحيـاة الاجتماعية، وعـادات، وتقاليـد أهـل الباديـة الـتي تسـتهجن في الأصـل على الرجـل احـتراف غير عمليـة الرعـي، والاشـتغال بالغزو لكسـب المغانم. لذلك فـإن احتراف رجـل البادية لحياكة السـدو أو مجـرد التفكير في ذلـك يمكن أن يعـد امتهانا، ومنقصـة لرجولته.

نظـرا للطبيعة البدنيـة القويـة لرجـل البادية، فقد اقتصر دوره في مسـاندة حرفة السـدو على «جز» أو قص صـوف الأغنام، وشـعر الماعـز، وجمع وبـر الجمال كي يوفر هذه الخامـات الأولية للمرأة لتسـتخدمها في حياكة السـدو. تبـدأ أولى مهـام المـرأة في عملية السـدو بفصل الشـعر، والصـوف، والوبـر كل علـى حدة حسـب نوعه ولونه. يلي ذلـك عملية تنظيف هذه الخامات بأمشـاط خاصـة، ثـم غزلهـا، ولفهـا في وشـايع (كـرات) تمهيدا لتلوين الأبيـض منها، واسـتخدامه في عمليـة الحياكة.

أسباب ظهور حرفة ومنتجات السدو في بادية الكويت

لقـد كان ظهـور حرفـة ومنتجـات السـدو في بادية الكويـت وليد الظـروف البيئيـة، والمعيشـية، والمادية الـتي عاشـها ولازال يعيشـها بعـض أولئـك الرحل من أهـل البادية. فحيـاة سـكان الباديـة كما هـي متعارف عليها حيـاة صعبة مضنية، ومتأثرة إلى حد بعيد بقسـاوة الصحـراء المعهودة. فالصحـراء بأرضهـا القاحلة، وجوها الجـاف الملتهب، ومائها الشـحيح، وخضرتها الموسـمية المتناثـرة قـد أرغمت سـكان الباديـة على حيـاة التنقل والتجوال المسـتمر طلبـا للمـاء، والكلأ اللذيـن هما من أساسـيات الحيـاة في الصحراء. هـذا النمط مـن الحياة غير المسـتقرة أرغم أهـل البادية على الكفـاف في المأكل، والمشـرب لمحدوديـة توفر هذيـن العنصريـن الهامين في بيئـة الصحراء. كذلـك جنح أهـل الباديـة إلى الاقتصاد في الملبـس، والمسـكن، والمتـاع لقلـة الخامـات الأوليـة اللازمة لتوفير تلـك المطالب، ومراعاة لمتطلبات سـرعة، وتكـرار التنقل من مـكان لآخر حسـبما تقتضيه الحاجة لاسـتمرار الحياة في بيئـة الصحـراء القاحلة.

مـن هنـا نشـأت حرفـة السـدو، وتطـورت كحرفة نسـائية بدائيـة لتوفير المنسـوجات المطلوبـة لبناء بيت الشـعر، وعناصـر تأثيثـه المختلفـة. إن بيـت البـدوي بمعظم مـواد بنائه، وتقنيـة صناعته، وعناصـر تأثيثه، اعتمد علـى البسـاطة، والاقتصـاد، وتأثـر إلى حد بعيد بمـا كان متوفـرا مـن مـواد، وخامـات أوليـة، وظروف حياتيـة، فالمـادة الأساسـية المكونة لبيـت البدوي هي شـعر الماعز الأسـود (الصورة رقم 1). يقـص رجال البادية شـعر الماعـز في الربيع ثم تغزلـه النسـاء، وبعدها تحيكه على نـول أرضي أفقـي متواضع لتصنع منه منسـوجات سوداء اللون بسـيطة التراكيب تسـمى فلجان. يمتد هذا النوع من منسـوجات السـدو مـن 5 أمتار وهـو الطول المعتاد لعامـة ذوي الأحوال الاقتصاديـة المتدنية من أهل الباديـة، ولكنـه قد يصـل في بعض الأحيـان إلى 25 مترا، وهـو الطول المطلوب لصناعة بيت الشـعر للميسـورين من البـدو أو لشـيخ العشـيرة. أمـا عرض بيت الشـعر فيكـون بـين 6 إلى 8 فلجـان ولا يزيـد في أغلـب الأحيان

(2)

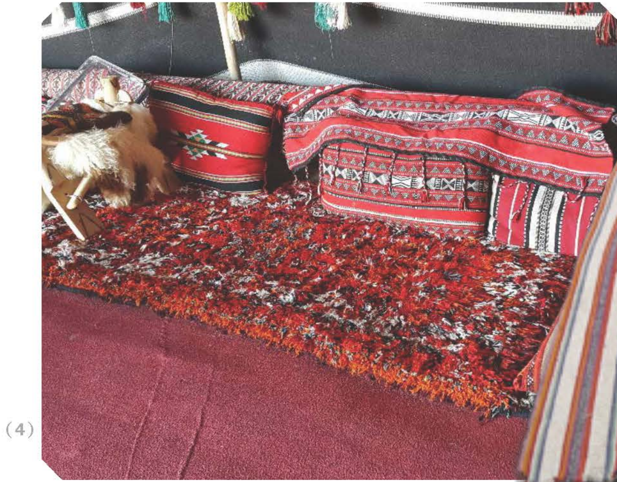


قاطع وسط بيت الشعر

(3)

بساط مخاط من ثلاث قطع سدو

(4)



زولية من خيوط الصوف الملونة مفروشة على الأرض وخلفها مساند لزيادة الراحة

عرض القطعة الواحدة من الفلجان عن 120 سنتيمترا، وهو عرض منسوجة السدو التى يمكن أن تسيطر عليها ناسجة واحدة.

يستخدم شعر الماعز فى نسج سقف بيت الشعر لميزاته الإيجابية الكثيرة. يقول في هذا الخصوص المعماري الأمريكي المعروف وليام ماكدنوف فى مؤلفه عن المنسوجات المتوائمة مع البيئة (McDanough, 1995) أن شعر الماعز المستخدم فى نسج بيت الشعر ينكمش، ويزداد متانة، وتقارب عند نزول الأمطار عليه، كما أنه لا يحتفظ بالماء أو يمتصه، لذلك فإنه يعد خامة مثالية لسقف بيت الشعر. كذلك فإن شعر الماعز بلونه الأسود يمتص الكثير من حرارة الشمس فى أيام الصيف، فيساعد على سرعة تسخين الهواء الساكن، والقريب من سطح بيت الشعر من الداخل، مما يؤدى إلى سرعة تدافع ذلك الهواء الساخن للأعلى عبر فتحات نسيج الفلجان، وهو بذلك يفتح المجال لهواء جديد أقل حرارة للاندفاع إلى داخل بيت الشعر، وبذلك يساعد على تحريك الهواء داخل بيت الشعر وتبريده حتى عندما يكون الهواء ساكنا فى الصحراء. أما الميزة الثالثة في هذه المنسوجة السوداء الفاحمة فهي أن خيوط سداتها الطولية، وخيوط لحمتها العرضية لا تحجب ضوء الشمس بالكامل على الرغم من عدم شفافية شعر الماعز، وتراص خيوط السداة واللحمة إذ تبقى مئات أو آلاف الفتحات المتناهية في الضيق المتكونة بين خيوط السداة واللحمة تنير بيت الشعر من الداخل كما المصابيح المتناهية في الصغر، وتقلل أيضا من قتامة سقف بيت الشعر.

أما جدران بيت الشعر المسماة بالذرا أو الرواقات، ومفردها رواق فانها تحاك على نول السدو الأرضي بنفس طريقة نسج الفلجان، مع وجود فارق بسيط وهو إدخال بعض خيوط الصوف الأبيض ضمن خيوط السداة لإضافة مساحات بيضاء على شكل خطوط بيضاء بعرض 10 سنتيمترات، أو نحو ذلك بوضع أفقي على طول جدران بيت الشعر.

ينقسم بيت الشعر من الداخل إلى قسمين رئيسيين هما ربعة الرجال أو المضيف، وشق الحريم أو مسكن وحوش النساء. أما بالنسبة للمطبخ فقد يصمم أمام الحرم، وقد يكون فى بعض الأحيان فى بيت شعر صغير منفصل بجانب الحرم. تفصل ربعة الرجال عن حرم النساء بنسيج سدو جميل تزينه نقوش هندسية ملونة يسمى بالقاطع أو الساحة. ينقسم القاطع بدوره إلى جزئين أحدهما كثير الألوان والنقوش يسمى بالبجاد أما الجزء الأخر فيسمى بالسناج وهو أقل ألوانا وزخرفة (Dickson, 1959). أيضا يتكون القاطع من خمسة قطع منسوجة ومخيطة بعضها البعض وهي مرتبة من الأعلى للأسفل على النحو التالي:

* الكفة.
* الغدير.
* الباعج.
* البقرة.
* السفلة أو السفالة. يمتد طول القاطع ما بين 9 أمتار و12 مترا، ويرتفع فوق سطح الأرض مسافة تمتد بين مترين إلى مترين ونصف المتر (الصورة رقم 2).



(5)

فرش (دواشك) للجلوس وللنوم على الأرض بعضها مغطي بنسيج السدو



(6)

مزود من نسيج السدو

(7)

عدل من نسيج السدو مزين الأهداب-

يفرش بيت الشعر من الداخل بالبسط والزل. أما البسط ومفردها «بساط» فهي عبارة عن قطع من منسوجات السدو العادية ذات السماكة الرفيعة والمخيطة ببعضها البعض (الصورة رقم 3) لتغطية الرمل المكون لأرضية بيت الشعر. أما الزل ومفردها «زولية» فهي قطع متفاوتة الطول والعرض من منسوجات السدو ذات خيوط طويلة تشبه في نظام عقدها السجاد الفارسي إلى حد ما (الصورة رقم 4)، إلا أن عقدها تكون مفاوتة قليلا في الطول، ولا تظهر نقشوها بشكل واضح تماما بسبب تفاوت أطول تلك الخيوط. كذلك تقوم النساء بنسج قطع من السدو بعرض 65 سنتيمترا وطول 150 سنتيمترا لاستخدامها في صناعة المساند، كما تنسج قطعا أطول من ذلك لتستخدمها في صنع أو تغطية «الدواشك» ومفردها «دوشك» وهو الفراش أو المرتبة المحشوة بالقطن أو الصوف، والمستخدمة للنوم أو للجلوس (الصورة رقم 5). تصف الدواشك وعليها المساند بشكل حرف (U) في ربعة الرجال أمام الرواق داخل بيت الشعر لتشكل أهم عناصر تأثيث الربعة.

كذلك تقوم نساء البادية من خلال حرفة السدو بنسج وصناعة «المزاود» (مفردها مزودة)، وهي أوعية خاصة كبعض حقائب اليد النسائية ولكن بحجم أكبر (الصورة رقم 6). تصنع تلك المزاود من قماش السدو حيث تكون خفيفة الوزن، ومتوسطة الحجم، وتزين حوافها بالخيوط الملونة والجدايل أوالأهداب (الكراكيش) لاستخدامها في حمل المأكل والمشرب الخفيفي الوزن، وبعض الحاجات الشخصية الضرورية. أما الحبوب، والأرز، والطحين، والسكر، فكانت تصنع لها أكياس أكبر، وبنفس النظام من قماش السدو تسمى «عدول»، ومفردها «عدل» (الصورة رقم 7). أما نقل الأمتعة على ظهور الجمال، والحمير فيتم بإستخدام أكياس أخرى شكلها أيضا يشبه الحقائب تسمى «الخروج» ومفردها «خرج» (الصورة رقم 8). تصنع الخروج أيضا من نسيج السدو وتكون على هيئة حقائب متدلية على جانبي

الدابة وتزين أطرافها «بالأهداب» أو «الكراكيش».

استخدم السدو أيضا في تجهيز، وتجميل ظهور الرواحل من إبل، وخيل، و حمير لاستخدمها في المناسبات المختلفة كالترحال من منطقة لأخرى، أو عند السفر للتجارة، أو الحرب، أوحتى عند استعمال تلك الرواحل في الشئون اليومية العادية. استخدمت، أيضا، بعض قطع السدو أسفل سروج الخيل، وهوادج الجمال (الصورة رقم 9)، وبرادع الحمير لحماية ظهورها من التسلخات، ولتوفير أكبر قدر ممكن من الراحة لراكبها. كذلك نسجت قطعة خاصة على شكل كيس يسمى «شماله» لحماية ضرع الناقة من وليدها. تلف هذه القطعة حول ضرع الناقة، وتربط حول عجزها للحفاظ على بعض من حليب الناقة، واستخدامه ضمن مشروبات مالكها. أيضا، تجدل الناسجات مجموعة من خيوط السدو لتصنع منها حبلا سميكا يصنع منه عقالا لربط رجل البعير عند إناخته لمنعه من السير، والهرب بعيدا عن مالكه. ومن ذلك الحبل أيضا يصنع «الخطام» وهو الحبل الذي يجر من خلاله



(8) خرج من نسيج السدو

(9) هودج مزين بمنسوجات السدو

البعير. كذلك تحاك الأهداب أو الكراكيش لتزيين سرج الحصان، وربما أضيفت أيضا للجام لنفس الغرض.

من كل ما سلف نرى أن تعدد وتغلغل منسوجات السدو في حياة أهل البادية قد أدى بالفعل إلى ازدهارها، والحفاظ عليها. لذلك فإنه مما يجدر ذكره هنا أن فتيات البادية كن يبدأن فى تعلم حياكة السدو فى سن مبكرة، وما أن يكتمل نضجهن ويصل إلى سن الزواج حتى يكن ممن تمرسن على نسج السدو إستعدادا لتوفير إحتياجاتهن العائلية منه فى بيت الزوجية.

الطبيعة الطبوغرافية والمناخية لبيئة الكويت الصحراوية

تقع دولة الكويت في شمال شرق الجزيرة العربية، وعلى ضفاف أقصى شمال شواطيء الخليج العربي. بذلك يكون موقع الكويت جغرافيا بين خطي عرض 28.45° و30.05° شمال خط الإستواء وبين خطي طول 46.30° و48.30° شرق خط جرينتش، وهو ما يسمى «بالإقليم الجغرافي الصحراوي». يحد أرض الكويت من جهتي الشمال والغرب الجمهورية العراقية، ومن جهة الجنوب تحدها المملكة العربية السعودية. تبلغ مساحة دولة الكويت نحو 17.818 ألف كيلو متر مربع.

من الناحية الطبوغرافية (التضاريس) فإن مجمل أراضي دولة الكويت تعتبر صحراوية. تغطي هذه الأرض سهول رملية منبسطة تتخللها بعض الوديان مثل «وادي الباطن» الذي يمتد مسافة 150 كيلو مترا على الحدود الكويتية العراقية، ليصل عرضه في بعض أجزائه إلى نحو 10 كيلومترات، ويبلغ أقصى عمق له نحو 57 مترا. كذلك يوجد في الكويت أرضان سهليتان أولاهما تقع في الناحية الغربية وهي «سهل الدبدبة» حيث تحتل تلك الأرض مساحة كبيرة من غرب وجنوب البلاد، وفي الشمال يقع «سهل الروضتين» وهو عبارة عن أرض منبسطة تنحدر نحو الشرق والشمال الشرقي. أما الأراضي المنخفضة الإرتفاع في الكويت فلا يزيد إرتفاعها عن 300 متر عن سطح البحر. هذه الأراضي المرتفعة نسبيا تقع في غرب الكويت وتنحدر تدريجيا جهة شرق البلاد. تتخلل صحراء الكويت بعض التلال التي يمكن أن يصل ارتفاع بعضها إلى ما لا يزيد عن 145 مترا فوق سطح البحر مثل تلال «جال الزور»، و«كراع المرو»، و«اللياح». أما في جنوب البلاد فتوجد بعض التلال المقببة كما في منطقتي «وارة» و«برقان».

نظرا لوقوع الكويت في «الإقليم الجغرافي الصحراوي»، فإن مناخ الكويت يسوده فصلان متميزان هما الصيف والشتاء، ويتخللهما فصلان قصيران نسبيا هما الخريف والربيع. ففي الصيف، يكون مناخ الكويت الصحراوي، بشكل عام، حار جاف تلهبه رياح السموم الشمالية المثيرة للغبار والعواصف الرملية. أما في فصل الشتاء فيكون الطقس قارس البرودة لاسيما خلال ساعات الليل. تتساقط خلال أيام الشتاء أمطار قليلة متفرقة، قد تزيد أحيانا لتخلف وراءها مستنقعات مائية «خباري» يستخدمها سكان البادية لبعض شرابهم واستعمالاتهم ولشرب حيواناتهم. يأتي بعد فصل الشتاء فصل ربيع قصير نسبيا يعتدل فيه الطقس بشكل عام وتكثر فيه النباتات الصحراوية التي تشكل مراعي جيدة لحيوانات سكان البادية الأليفة من أغنام، وماعز، وإبل، ونحوها. أما فصل الخريف فيأتي قصيرا نسبيا، وتتقلب فيه الأجواء، والرياح، ويثار فيه الغبار أيضا.

هذه الطبيعة الجغرافية، بما فرضته على بيئة الكويت الصحراوية من طبوغرافيا ومناخ متميزين، فرضت على سكان البادية من أبناء القبائل المختلفة الذين سكنوا ولازال بعضهم يسكن صحراء الكويت حياة امتازت بالخشونة وشظف العيش. ومما لاشك

فيـه أيضـا، أنها أثـرت، وبشـكل مباشـر على أسـلوب حياتهـم، وكيفيـة إدارة شـئؤنهم الفرديـة، والأسـرية، والقبليـة لضمان سـلامة، وأمـن، وبقـاء الجميع.

أثر البيئة الصحراوية على حرفة ومنتجات السدو

لقـد أثـرت بيئـة الصحـراء علـى حرفـة ومنتجات السـدو بشـكل كبير وملحـوظ على مسـتوى ممارسـة الحرفـة، وعلى مسـتوى الأدوات، والمواد المسـتخدمة في هذه الحرفة، وعلى مسـتوى التنوع الشـكلي، والوظيفي لمنتجات هذه الحرفة لتلائم البيئـة الصحراوية، وطبيعة الحيـاة فيه.

وعليه، نجـد أنه بسـبب طبيعة الصحراء كمسـاحة جغرافيـة مكشـوفة ذات مناخ حـار جاف صيفـا، وبارد قليـل الأمطـار شـتاء، فـإن حيـاة البـدو، بشـكل عام، اشـتهرت بعدم الاسـتقرار، ودوام النزاع، والحروب على مصـادر الماء، وأماكن العشـب. لذلك فقـد كان من غير المناسـب، لسـكان البادية أن يسـتقروا في مـكان واحد، ويبنوا بيوتـا ثابتة كما هـو الحال عند أهـل المدينة، لأن هذا يعني الحكم عليهـم بالفقر الشـديد، وربما الهلاك، والحكـم علـى حلالهم مـن الأغنـام، والماعـز، والإبل، والخيـل، وغيرها بالجـوع، والعطـش، ومن ثـم الفناء. لذا فقد قسـمت المسـئوليات بين رجال ونسـاء البادية بشـكل واضـح ومحدد، فـكان علـى الرجال الاشـتغال بالدفـاع عـن القبيلـة وأهلهـا، وممتلكاتهـا، والبحـث المسـتمر عن موارد المـاء، والغذاء لأناسـها، وحيواناتها، ورعـى الحلال (الأغنـام، والماعـز، والإبـل)، والإهتمام بسـلامة الجميع. أما نسـاء البادية فكانت مسـئوليتهن مرتبطة بشـكل كامل، ومباشـر بالبيت مـن حيث تربية الأبناء، والاهتمـام بتلبية احتياجات الـزوج، والأبناء من مأكل، ومشـرب، وملبس، وحياكة المنسـوجات المطلوبة لبنـاء بيت الشـعر وتأثيثـه. لذا نجـد أن حرفة السـدو في الكويـت كانـت ولا زالت تعتـبر حرفة نسـائية لا دور للرجـال فيهـا إلا من خـلال توفـير خاماتهـا الأولية من صوف، وشـعر، ووبر.

تبدأ النسـاء بالتعرف، ثم التدرب علـى حرفة حياكة السـدو في سـن مبكـرة قبـل البلـوغ، وذلك مـن خلال التـدرج في المشـاهدة أولا، ثـم المسـاعدة في الوظائـف البسـيطة والأوليـة في حرفة السـدو كفصـل الأصواف حسـب ألوانهـا الطبيعيـة، وربمـا تنظيفها مـن بعض الشـوائب الواضحـة التى يمكـن أن تكون قـد إلتصقت بهـا. بعد ذلـك يقمن البنـات بالتدرج فى عمليـتي الغزل، والنسـج مبتدئات بالنسج البسـيط، ثم يتمرن فيما بعد علـى أنواع المنسـوجات ذات الألوان المتعـددة، والنقوش المختلفـة والمتدرجـة في التعقيد حتى يصلـن للعمل على نقشـة الشـجرة التي تحـاك في قلب منسـوجة السـدو. تعتبر نقشـة الشـجرة بحـق أكثر نقـوش السـدو تنوعا، وتعقيـدا، وإبداعا. لهـذا، فإن من تتقنها من الناسـجات يقـال لهـا «ضفـرة» أي الفائـزة أو المتمكنـة من نسـج نقشـة الشجرة.

إن تدريـب الأمهـات لبناتهـن على ممارسـة حرفة السـدو بـكل براعـة و إتقـان هـو إعـداد عملـي لهؤلاء اليافعـات لتحمـل مسـئوليات بيـت الزوجيـة، وزيادة لفرص نجـاح ذلك الـزواج. ففقر بيئة الصحـراء، وحاجة أهلهـا اللامحـدودة للاقتصاد، والاعتمـاد على النفس في توفـير احتياجاتهم الضرورية كان يدفعهـم دوما للابتكار، والإبداع في سـبل توفـير الاحتياجات الفرديـة، والعائلية الضروريـة ممـا تجـود بـه طبيعـة الصحـراء القاحلة. من هنـا يمكـن أن تعتبر منسـوجات السـدو أحـد أهم مظاهر الاقتصـاد، والابتـكار، والاعتمـاد علـى النفس في محاولة دائمة للتغلب على شـظف العيـش، ومحدودية المـوارد، والخدمات، ومصادر الخـبرات العلمية والعملية في الصحراء.

إن ممارسـة حرفة السدو تعتبر مهمة نسـائية عينية، أي أن علـى كل إمـرأة بدويـة بعينهـا تعلم وإجـادة حرفة السـدو بالقدر الـوافي لتلبية احتياجات أسـرتها. تنسـج المـرأة البدويـة، في أغلـب الأحيـان، علـى نـول السـدو بشـكل منفرد، أي دون الحاجة إلى مسـاعدة، مـا لم يتعد طول المنسـوجة، وعرضها المسـافات المعتـادة، وهي 150 سـنتيمترا للطول، 60 سـنتيمترا للعرض. أما إذا بلغ الطول والعـرض ضعف ذلك فتلزم الحاجة إلى مسـاعدة، وإذا زاد طول المنسـوجة بمقـدار كبير فإن الحاجة تكون ماسـة إلى مسـاعدتين مع الناسـجة. تجلس الناسـجة عند مقدمة النول (القـاع) أو المطوى الأمامى، بينما تجلس المسـاعدة الأولى عنـد مؤخـرة النـول (الـراس) أو المطـوى الخلفي، وتقـوم المسـاعدة الثانيـة، وهـي غالبـا ما تكـون طفلة صغـيرة، بالتحرك ذهابا، وإيابا بين الناسـجة، والمسـاعدة الأولى، وبيدها كرة (وشـيعة) خيط السداة وذلك لتسدية النـول. هذه العمليـة تجعل مـن حياكة السـدو في بعض مراحلهـا جماعيـة فتقـوي العلاقـات الاجتماعيـة بـين نسـاء القبيلة اللاتي يلقبن «هابات الريـح» أي صاحبات

رسمة توضيحية لنول السدو الأرضي التقليدي مع كامل تجهيزاته.

«الفزعـة والمعونة» بزيـادة التعاون بينهـن في بيئة تجعل من التعاون أسـاس للحيـاة، والأمـان، والإزدهـار. بإنتهاء عملية التسـدية يمكن للناسـجة أن تبدأ عملية النسـج بمفردها دون الحاجة للمسـاعدة، وفي هـذا مثال جيد على أهميـة التمرن، والتأهـب لمزاولـة العمل الفـردي بإتقان، ومرونـة، وكفاءة عاليـة. إن بيئـة الصحـراء تفرض على كل فـرد من أهلها، وسـكانها أن يكون معتمدا على نفسـه، وإمكانياته فهي قوام الحياة الفردية، والأسـرية، والقبلية، وأسـاس رخاء، وبقاء ذلـك المجتمع.

ننتقل من أثر الصحراء على السـدو كحرفـة إلى أثرها على السـدو كآلة نسـج، وأدوات، وخامـات فنلاحظ أن طبيعـة حياة الصحـراء، وقلـة مواردها قد أثرت بشـكل واضح علـى هذا الجانب مـن حرفة، ومنتجات السـدو. إن حيـاة الصحـراء المعروفة بكـثرة التنقـل، والترحال قد فرضـت علـى نـول السـدو بسـاطة التصميـم، وخفة الـوزن، وسـهولة الفـك والتركيـب، وقابليـة النصـب والعمـل عليـه في معظـم الأماكـن. ولـو نظرنـا إلى نول السـدو التقليدي لوجدناه أفقي التركيب وشـبه ملاصق لـلأرض (الصورة رقـم 10).

يتكـون نـول السـدو كمـا جـاء في كتـاب هـ. ر.ب.ديكسـون (1969 H.R.P. Dickson) «عـرب الصحـراء» (The Arab of the Desert) مـن «القـاع» أو المطـوى الأمـامي، وهـي عبـارة عـن عصاة إسـطوانية تثبت خلـف قطعتين من الأوتاد الخشـبية، وقـد يسـتعاض عنهما اليوم بأسـياخ مـن الحديد كالتي تسـتعمل لتثبيت حبال الخيمة، أو بيت الشـعر بالأرض على أن تكون المسـافة بين الوتدين كافيـة لحياكة قطعة سـدو بعرض مقداره من 60-70 سـنتيمترا. تلف حول عصـاة «القـاع» جميع خيوط السـدو الممتـدة من ذلك الجـزء الأمامي مـن النول وتشـد الأطـراف الثانية لتلك الخيـوط على عصـاة أخرى تقـع في الطـرف الخلفي من النـول المسـمى «الـراس» أو المطـوى الخلفـي. يوضع حجـران «مركبان» علـى جانبي النول بين القـاع والراس على مسـافة أكبر مـن مد ذراع الناسـجة مـن ناحية قاع النـول، وتوضع فـوق المركبين إسـطوانة خشـبية ثالثة يقـال لها النيرة. تسـتخدم النـيرة في رفع خيوط السـداة الفرديـة أو الزوجيـة المكونـة لعرض منسـوجة السـدو المرغوب في حياكتهـا، وبذلك يتكون النفـس الأول حيث تبـدأ معه عصاة الميشـع (المكـوك) بنقل خيـط اللحمة مـن الطرف الأيمن بالنـول إلى الطرف الأيسـر، ثم ترص خيـوط اللحمة بواسـطة المنشـزة، ثـم يشـد عليها من خـلال جذبها بالقـرن المأخوذ مـن الغـزال أو الماعز، أما الحفـة، والقلادة فمكانهمـا قرب راس النـول للمحافظة علـى فصل خيـوط السـداة الفردية عـن الزوجية.

مـن أهـم مـا يمـيز نـول السـدو الأرضي التقليدي بسـاطة تصميمه، وتوفر مواد بنائه في البيئة الصحراوية المحيطة للمرأة البدوية، وسـهولة نصبـه للعمل عليه، أو رفعـه والانتقـال به عنـد الرحيل مـن مكان لآخـر. بهذا نـرى أن الصحراء قد فرضت نفسـها، وتأثيرهـا مرة ثانية على السـدو من جهة آلة الحياكة. أما الأدوات المسـاعدة للنـول في عملية تجهيز خيوط السـدو للغزل كالأمشـاط، والمغـازل، والتغزالة (ثلاثـة عصى تربط على شـكل هرم يوضع عليهـا الصوف تمهيدا لغزله) وقـدر أو آنية تلوين الصـوف فقـد كانـت بسـيطة، ومتوفرة بشـكل سـهل عمليـة حياكة السـدو وشـجع العديد من نسـاء البادية على ممارسـتهن لهذه الحرفـة دون إرهـاق لميزانياتهن أو موارد أسـرهن المادية.

عند دراسة المواد، والخامات المستخدمة في حياكة السدو نجد أن نساء البادية قد استفدن بكل براعة، وإبداع، وحس إقتصادي متميز مما كان موجودا في الصحراء من حيوانات، ونباتات. فمن الماعز أخذ الشعر لحياكة سقف بيت الشعر، ومن صوف الأغنام، ووبر الجمال حيكت بقية منسوجات السدو. ومما جبلت عليه العادة في السدو أن لا يلون إلا الصوف الأبيض، أما الأصواف من بقية الألوان فكانت تستعمل بألوانها الطبيعية. ثم استخدم في وقت متأخر من القرن الماضي خيوط القطن البيضاء عند حياكة السدو لما لتلك الخيوط من بياض واضح يستفاد منه في إظهار جمال تفاصيل زخارف نقشة الشجرة، لاسيما إذا كانت منسوجة بالصوف أو الشعر الأسود.

أما بالنسبة لصباغة، وتلوين السدو فقد استخدمت في البداية الأصباغ الطبيعية المأخوذة من نبات الفوه، وأراق السدر، والحناء، وقشور الرمان، وخيوط الزعفران، ثم تثبت تلك الصبغات باستخدام الشبة أو الخل. فيما بعد، إستخدمت نساء البادية الأصباغ الكيميائية بعد نزولها إلى أسواق المدينة، إلا أن تلك الأصباغ على الرغم من توفرها بأسعار مناسبة، وسهولة إستخدامها فقد كانت غير ثابتة. من الألوان التى أحبها ويحبها أهل البادية الأحمر، والبرتقالي، والأصفر، والأزرق، والعنابي، والأخضر لأنها كانت تضفى على محدودية الألوان المتاحة في الصحراء الحياة، والتنوع، والتشويق. كذلك فإن نساء البادية كن يتفنن فى تلوين خيوط نسج القاطع الذي يفصل بين ربعة الرجال، وشق النساء أو الحريم، وينوعن في تلوين البسط والزل، والمساند، وقطع تزين الرواحل، وقطع التخزين، والتحميل لإظهار مهاراتهن فى الحياكة، وقدرتهن على تجميل بيوتهن، وللتباهى أمام أفراد القبيلة والضيوف بمهاراتهن في الحياكة، والتصميم.

وأخيرا، فقد كان للصحراء أثر بالغ الأهمية على التنوع الشكلى (Form) والوظيفي (Function) لمنتجات السدو لتتلاءم مع متطلبات الحياة في بيئة الصحراء القاحلة الصعبة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، تمتاز كافة قطع السدو المستخدمة في تغطية الأرض كالبسط، والزل بجمال شكلها الذي تزينه خيوط وزخارف السدو الملونة. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه القطع تعتبر قمة في الأداء الوظيفي فهي ذات قدرة جيدة على العزل الحراري لتقليل التأثر بارتفاع أو انخفاض حرارة أرض أو جو الصحراء الحار صيفا، والقارس شتاء من الإضرار بأجسام سكان البادية. كذلك فإن أكياس التخزين كالمزاود، والعدول، وأكياس التحميل كالخروج تعتبر من علامات الجمال المميزة عند العائلة البدوية خاصة عندما تزين تلك القطع بالأهداب أو الكراكيش المختلفة في أطرافها السفلية أو الجوانب. إن تلك الحقائب بألوانها الزاهية تجذب الأنظار، وتعمل الفكر في بساطة تصاميمها، وعلو قيمتها الوظيفية. فأكياس العدول المعلقة تحفظ للبدوي مواد غذائه من أرز، وسكر، وحبوب من عبث الأطفال، وتلف البهائم. أما المزاود فتستعمل لتخزين الملابس وأدوات الزينة والأمتعة الشخصية، وكذلك تخدم الخروج صاحبها حيث تسهل عليه عملية تحميل الدواب والبهائم أغراضه الشخصية، والعائلية متى ما دعت الضرورة للرحيل دون أن تشكل أيا من تلك القطع عبئا كبيرا من حيث وزنها، أو طريقة استعمالها، أو حتى صيانتها إذا ما تعرضت للتلف.

أما عند الحديث عن بيت الشعر كمنتج آخر للسدو أثرت في تشكيله الصحراء، فإنه يعتبر قمة في الإبداع البدوي من حيث التصميم، ومن حيث التميز الشكلي، والأداء الوظيفى، والبناء المعماري. فقد إستطاع إبداع المرأة البدوية أن يحسن إختيار المواد الأولية لصناعة بيت الشعر، وهو شعر الماعز المقاوم للأمطار، وحرارة شمس الصحراء، كما أحسنت فطرتهن فى ربط مميزات الخامات المتوفرة للسدو بشكل فعال مع طبيعة المناخ الحار، وبيئة الصحراء الجرداء القاحلة، وطبيعة الحياة الصحراوية القائمة على كثرة التنقل والإرتحال.

كتب مود دي ششوينزي في مجلة «إكسبيديشن» في عدد الربيع لعام **1968**م مقالة عن بيت الشعر كمثال ممتاز لمنزل عملي ومتنقل تماما، حيث ذكر أن الخيمة البدوية (بيت الشعر) هي منزل عملي، ومتنقل تماما، توجد فيه جميع العناصر الأساسية للهندسة المعمارية الدائمة. فالسقف مدعم بالأعمدة الخشبية الرفيعة في زواياه الأربعة، وعلى مسافات محددة على طول جوانبه وصولا حتى المركز، كما أن له ستائر تعمل كجدران غير محملة. هذه الستائر، أو الجدران لديها خاصية مميزة كونها قابلة للإزالة تماما عند الرغبة في ذلك، أو عند الحاجة بسبب تغيرات الطقس الصحراوي. يتكون السقف من غطاء من الشرائط السوداء الخفيفة المنسوجة من شعر الماعز، والمخيط معا للوصول إلى الطول المطلوب، والعرض المناسب لمساحة السقف. الجدران، مصنوعة بنفس الطريقة ومعلقة على أعمدة

رفع السقف من جوانبه الأربعة. غالبا ما تكون الجدران مصنوعة من نفس النسيج. وعلى الرغم من أن الجدران أو الستائر كبيرة في حجمها إلا أنه يمكن رفعها أو خفضها بسهولة، وفي وقت قصير، اعتمادا على مستوى الحاجة للحفاظ على داخل البيت من حرارة الشمس أو الرياح والغبار، وأحيانا المطر، أو للخصوصية.

ومما ذكره ششوينزي في مقالته أن بيت الشعر هو خيمة بسيطة جدا في التصميم، وغالبا ما تنقسم إلى جزئين أو ثلاثة. يستخدم القسم الرئيسي من بيت الشعر كربعة لاستقبال الرجال وللترفيه عن الزوار، والضيوف. أما الجزء الآخر فهو شق النساء أو مكان الحريم، الذي له جدران من الستائر التي قليلا ما تفتح، وعادة ما يتم فصل هذا الجزء عن ربعة الرجال بواسطة ستارة (قاطع) مكونة من أربعة أو خمسة أشرطة منسوجة ومخيطة مع بعضها البعض بإحكام ولها تصميم هندسي زاهي الألوان. غالبا ما يرتفع هذا القاطع إلى ما دون سقف بيت الشعر لكي يحمي شق الحريم من نظر الضيوف الداخلين لربعة الرجال. وهكذا فإن شق النساء يتم تشكيله لكي يستخدم في الأعمال المنزلية، والنوم، ويكون المكان الذي تجلس فيه النساء، والأطفال في حالة وصول الضيوف أو الزوار من الرجال.

الواقع الحالي ومستقبل حرفة ومنتجات السدو في الكويت

مما لا شك فيه أن ممارسة حرفة السدو في الكويت قد انحسرت إلى مستوى منخفض في السنوات الأخيرة. فعلى الرغم من الاهتمام الفعلي، والعملي منذ عام 1979م لجمعية السدو، ومن بعدها للجمعية التعاونية الحرفية للسدو حتى وقتنا الحالي، إلا أن أعداد الناسجات المتمرسات في تناقص ملحوظ. من أهم أسباب تراجع الإقبال على هذه الحرفة اليدوية التقليدية التراثية الهامة ما يلي:

انتقال سكان البادية للعيش في المدن والضواحي الكويتية المختلفة وهجران حياة البادية. هذا الابتعاد الطبيعي عن بيئة الصحراء والعيش في البيئة الحضرية أفقد حرفة السدو ومنتجاتها أهميتهما، وموقعهما التقليدي في حياة أبناء القبائل البدوية. إذ لم تعد الحاجة ماسة وملحة مثل ذي قبل لبناء بيت الشعر، وتجهيزه بمختلف عناصر التأثيث الضرورية.

تدني الحاجة لمنتجات السدو التقليدية، وعناصر التأثيث المنزلي التي تدخل فيها منسوجات السدو بسبب تغير الذوق العام لسكان البادية ممن سكنوا المناطق الحضرية. فقد استبدلت بيوت الشعر بمباني خرسانية، واستبدل الأثاث المصنوع من منسوجات السدو التقليدية بعناصر التأثيث الحديثة الجذابة، والمريحة. واقتصر استخدام بيوت الشعر وعناصر التأثيث التقليدية له على مواسم التخييم في الصحراء في أيام الشتاء والربيع التي تمتد فترتها الرسمية من شهر نوفمبر حتى شهر أبريل من كل عام. كذلك اتجه البعض لاستخدام هذه المنتجات التقليدية في تشييد الديوانيات التي يجتمع فيها الرجال للتواصل الاجتماعي وللسمر.

انصراف بنات القبائل البدوية ممن سكنّ المناطق الحضرية إلى تحصيل العلم، وطلب العمل في المؤسسات الحكومية، والخاصة، والأهلية المختلفة، والاستمتاع برفاهية العيش في المدن والضواحي. هذا الانصراف أضعف الاهتمام بتعليم وممارسة حرفة السدو، وأدى بعد ذلك لتقلص منتجات السدو المختلفة، وتدني جودة ما ينفذ منها بشكل عام.

دخول منسوجات السدو المصنعة ميكانيكيا والمستوردة من خارج دولة الكويت خط المنافسة مع منسوجات السدو التقليدية بسبب انخفاض أسعارها، وثبات ألوانها، وتنوع نقوشها، ونعومة ملمسها.

من هنا يمكن القول أن مستقبل حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت مهدد بالانقراض مثل العديد من الحرف اليدوية التقليدية التي أصبحت في خبر كان، ما لم تزدد وتتضافر الجهود الرسمية والأهلية لتطوير ودعم هذه الحرفة التراثية، ومنتجاتها التقليدية. إن الجهود الحالية المبذولة من قبل الجمعية التعاونية الحرفية للسدو هي جهود تطوعية محدودة تشكر القائمات عليها، إلا أنه ما لم تستحدث مجموعة جديدة من البرامج التدريسية والتدريبية المكثفة، والمتنوعة، والعملية، وتوفير الحوافز الضرورية لحماية ولضمان استمرارية انتقال علوم ومهارات هذه الحرفة من جيل لآخر، فلا يتوقع لهذه الحرفة البقاء، ولا يؤمن على منتجاتها من الانقراض أسوة بالحرف اليدوية التي انقرضت ومنتجاتها التي اندثرت واختفت حياة الناس ومن التأثير الواضح على اقتصاد الكويت.

الخاتمة

خلصت نتائج هذه الدراسة في الإجابة على أسئلة البحث، إلى أن كلا من البيئة الصحراوية والثقافة البدوية السائدة كان لهما في الأصل دور كبير ومؤثر في صياغة كل من حرفة، ومنتجات السدو. إلا أنه بعد تحول البدو للعيشة في البيئة الحضرية فقد تغيرت طبيعة، ونوعية الحاجة لمنتجات السدو المختلفة. كذلك، فإن ممارسة حياكة السدو كحرفة تقليدية قد تراجع إلى مستوى غير مسبوق على أثر تراجع الحاجة لمنتجاتها بسبب السكن في بيوت عصرية، واستخدام عناصر التأثيث الحديثة.

إن السدو بما يحمله من قيم فنية، ووظيفية عالية الأهمية، وعلى الرغم من بساطته فإنه يعتبر أحد الشواهد الواضحة على ارتباط الإنسان الكويتى البدوى ببيئة الصحراوية، وأثر تلك البيئة عليه. فحياة أهل البادية في الصحراء كانت مفعمة بالتفاعل الإيجابى الذى أثمر تراثا وطنيا رائعا. هذا التراث تنوع في أشكاله، ووظائفه، ومدلولاته. فحياة الصحراء القاحلة فرضت على نساء البدو الإبداع في الاستفادة، والتعامل مع الخامات المتوفر محليا سواء على مستوي التشكيل الوظيفى، أو الفنى لمنسوجات السدو، وذلك لسد احتياجات أسرية ضرورية بشكل جمالي راق خفف من حدة جمود الصحراء وشحوبها. وهكذا نرى من خلال السدو صورة أخرى واقعية من صور التفاعل والتكامل بين الإنسان وبيئته التي يعيش فيها بشكل فنى، وعملي راقيين.

المراجع العربية:

* الجوهري، إسماعيل بن حماد (الطبعة الثانية، 1979). الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبدالغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت - لبنان.
* إبن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. دار صادر، بيروت - لبنان.
* ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (2004). مقدمة ابن خلدون. تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب. دمشق - سوريا.
* الشارخ، العنود (2014). بداوة في الكويت: الحلقة المفقودة. مؤتمر نقاط 2014، دار الآثار الإسلامية، الكويت.
www.youtube.com/watch?v=hDHbAfl9lWg
* حنا , نبيل صبحى (1984). المجتمعات البدوية.
* دار إحياء التراث العربى (1974). ابن خلدون.
* الربايعة , أحمد (1974). المجتمع البدوى الأردني. دائرة الثقافة و الفنون: الأردن.
* كرايتن , رونا (1989). السدو: الأساليب الفنية و للحياكة البدوية. ترجمة عزة محمد كرارة. بيت السدو : الكويت.
* نصر , إنصاف و الزغبى , كوثر (1993). دراسات فى النسيج. الطبعة الرابعة. دار الفكر العربى : مصر.

المراجع الأجنبية:

* Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the desert. George Allen amd Unwin: London.
* McDonugh, William (1995). Envirnmentally intelligent textiles. Designtex: Charlottesville, Virginia.
* Schauensee, DE Maude (Spring, 1968). Portable Architecture. Expedition.

الصور :

* الصور من الكاتب.
2 - متحف بيت العثمان.
3 - متحف الكويت الوطني.
4 - متحف بيت العثمان.
5 - متحف بيت العثمان.
6 - متحف الكويت الوطني – قطعة رقم KM6610.
7 - متحف الكويت الوطني – قطعة رقم KM6608.
8 - متحف الكويت الوطني.
9 - الجمعية التعاونية الحرفية للسدو.



دراسات حول فولكلور البحرين عادات الزواج ومعتقدات شعبية وفنون الشعر والغزل وأطروحة حول توثيق السفن

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

نقدم في هذا العدد جولة متنوعة حول فولكلور البحرين.. سعينا وراء دراسة ميدانية في عادات الزواج والفنون المرتبطة به، ثم أبحرنا في عشرات العناصر الممثلة للمعتقدات الشعبية البحرينية، وعلى حين توقفنا قليلاً عند فنون الغزل في التراث البحريني، عدنا مرة أخرى لنغوص في أعماق واحد من الكنوز البشرية للمملكة والذي اختزن في ذاكرته تاريخ المنطقة وقدم نماذج من أجمل فنون الشعر الشعبي.. واختتمنا العدد بنموذج لشباب البحرين الذي يستكمل رحلة المحافظة على ذاكرة الوطن من خلال أطروحة نوقشت هذا العام حول توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بالسفن.



عادات الزواج في المجتع البحريني

صــدرت الطبعة الأولى من كتاب «الــزواج في المجتمع البحريــني: عاداتــه - تقاليــده - فنونــه» لمؤلفه جاســم محمد بن حربان عن المؤسســة العربية للدراسات والنشر ببــيروت عــام 2000، في مجلــد من الحجم المتوســط في حوالي 500 صفحــة.. وقد آثرنا عرض هــذا الكتاب نظرًا لنوعية وأهميــة موضوعه، وجدير بالذكــر أن موضوعات العــادات والتقاليــد عامــة، وموضوع «الــزواج» خاصة مــن الموضوعــات الــتي تتصــل بكافــة عناصــر الثقافة الشــعبية في المجتمع. وقــد التفت المؤلف لهــذه النقطة الــتي تناولهــا في مطلــع مقدمة الدراســة مشــيًرا إلى قلة الدراســات والأبحاث التى تناولت تقديم التراث الشــعبي البحريــني، وإن وجدت فإنها عامــة فى مجمل ما تحويه من موضوعات أضاءت جانبًا بســيطًا من لمحــات هذا التراث وأهملــت جوانب أخرى لم تطلها الأيــدى فتركت للضياع والاندثــار، وفى تقديــر المؤلــف أن هــذه الجوانب تُشــكّل أهميــة كبيرة من مجمــل العادات والتقاليــد فى البحرين. ولقــد كان فى وســع من بحــث وأعد دراســة أن يتطــرّق أو يتبــين الكثيرمــن الجوانــب المهملــة الفنيــة والعلمية لاســتكمال البحــث والتقصى وإزاحة مــا غمض من تلك الجوانــب فى التراث الشــعبي. ويضيف حربــان قوله: لقد لمســت الأهمية الكبيرة لفنوننا الشــعبية وما تأتى فيه من قوالــب تظاهرية، فجاءت فنون الــزواج احتفالية وجاءت «فنــون البحر» زاخــرة بجانبهــا العملي القــاسى بامتداد المعانــاة أربعــة شــهور وعشــرة أيــام، وجــاء «لفجرى» ليخفف تلك المعاناة التى كان يعيشــها الإنســان البحرينى آنــذاك، فعمــدت إلى البحــث والتنقيب فى فنــون الزواج (النظــام الاحتفــالى) بمجتمــع البحرين وكل مــا يرتبط بهذا النظام.

وقد اتبع المؤلف منهج الاســتبيان في جمــع مادته من خــلال إعداد إســتمارة بيانــات وزّعها على ثــلاث مناطق هــي: المحــرق - المنامــة - الرفــاع الشــرقي، واســتوعبت عينــة البحث مائتي شــخص بنظــام الاختيار العشــوائي فى توزيــع الاســتمارات. واكتشــف المؤلــف أن 80 % من عينــة البحــث لا تعرف مــن فنــون البحرين الشــعبية ســوى أنهــا جميلــة، ولكــن يكتنفهــا الغمــوض فى كثير من جوانبهــا، فمثــلا الألحان جميلــة ومحببــة لكن غير مفهــوم من قبل عينــة البحث ما يدور بهــذه الألحان من كلمــات، كما لا تعي هــذه الفئة الكبيرة مســميات الفنون ولا الطــرق المتبعة فيها. وقد شــرع المؤلــف في جمع مادته مرة أخــرى من خــلال أدوات الجمــع الميداني باســتخدام دليــل الجمع ومنهج المقابلة والتســجيل المباشــر، ليتأكد مــرة أخرى مــا توقعته ومــا جــاء فى الاســتمارة الأولى. ثم شــرع في توثيــق مــادة الكتاب بأســلوب آخــر اعتمد على ما حفظــه عن والده وما ســمعه مــن كثيرمــن الفنانات البحرينيــات وبعــض الفنانــين الذيــن مارســوا تلــك الفنون، ثم بــدأ في التســجيل لعناصر الثقافة الشــعبية للبحرينيــين ولعاداتهــم وتقاليدهــم فى نظــام الــزواج

باتبـاع المنهج التكاملـى ابتداء بالعرس كنظـام اجتماعى تكاملــى، ثم الفريـج ككيــان جماعى، فالزواج ومراســمه، ثم التبعيات التى يضمهـا هذا النظام كالفرشــة والطباخ والأزيــاء ومــواد التزيين، والأمثلــة التى جــاءت فى الزواج، والنصــوص الأدبيــة المرتبطة به.

وعلــى هــذا النحو اعتمــدت مصــادر الدراســة على بعض الكتــب الاجتماعيــة والأدبية والمجـلات والمراجع العربية، وكذا الأســلوب الشــفهى من الرجال والنســاء المتخصصــين فى الكثــير مــن جوانــب هــذا النظــام عن طريــق التســجيل والتدوين بأســلوب المقابلــة. وقد آثر المؤلف تنــاول الفنون الشــعبية والمتخصصــة فى الزواج لإيجاد الدلائـل على أن العرب النازحين من شــبه الجزيرة العربيــة قــد أتــوا بأنمــاط ثقافية كثــيرة ومنهــا فنونهم المرتبطــة بالبيئة الــتى ينتمون إليها. وقــد رصد ما توصل إليه مــن نصوص رواهــا بعض مــن الرعيــل الأول علمًا بــأن التغيــير طرأ عليهــا وأخــذ بعضها جانــب التحريف أو الحــذف وبقي بعضهــا حتى يومنــا هــذا دون حذف أو إضافــة، كما اتخــذ بعض مــن الشــعراء البحرينيين نهج بعض الشــعراء فى شــبه الجزيــرة العربيــة وبذلك جعلوا مــن هذه الفنــون اســتمرارًا جيلاً بعــد جيل.

ويــورد جاســم حربــان عــدة أســباب دعتــه لاختياره موضــوع الزواج في المجتمــع البحريــني وجمعه للنصوص المرتبطــة به، مشــيرًا لأهميــة رصــد النظــم الاجتماعية والثقافيــة الوافــدة مــن الــدول الأجنبيــة، وملاحظتــه عــدم التخاصب الصــحى بينها وبــين النظــم الاجتماعية والثقافيــة فى هــذا المجتمــع الصغــير، فضلاً عــن التوزيع الســكانى والتفــكك الأســرى. كمــا لاحــظ المؤلــف أيضًا اقــتراب الكثيرمــن الدور الشــعبية والفرق النســائية من الاندثــار، وذلك بســبب الوفاة وعدم وجــود امتداد للرعيل الأول. وفي إطــار بحثــه عن موضــوع الزواج وجــد أن هناك نــدرة في المراجع الــتي تناولت الموضــوع فضلاً عــن الرواة الثقــاة الذين يمكن جمع المــادة منهم. كما أشــار إلى عدم الاكتراث بالنشر الســليم فى مؤسسات البحرين الإعلامية للتراث الشــعبي، وعدم تــبنٍ حقيقى من قبــل الجمعيات المتخصصة بالــتراث للدور الشــعبية والفرق النســائية.. وطبيعــي أن نلاحظ أن مــا ذكره المؤلف يعــود لعام 2000 مما يجعلنا في حاجة لبحث عما إذا كانت الأســباب نفســها لا زالــت حــتى الآن أم حدث بعــض التغيير.

ويتســاءل المؤلــف في مقدمــة كتابــه: إلى أى مــدى يمكــن أن تكــون هنــاك علاقــة وطيــدة بــين الإنســان وتــراث، ومســألة الإيصــال والتواصــل فى المجتمــع ذى الســمات العديــدة والتى تــكاد تكون مشــتركة فى تكوين الشــخصية للإنســان البحرينى؟ ويســتطرد: لقد آثرت أيضًــا أن أشــمل فى موضــوع الدراســة كل مســتلزمات الزواج مــن أزياء ابتدع الإنســان البحرينى لها مســميات بيئية التصقت بها حــتى وقتنا الحاضر، كما اســتطاعت المــرأة مزاولة الكثير من المهــن الخاصة بالــزواج كالحنّاية والعجّافــة وغيرهــا لتجعل أيضًــا من الطيــب خلطات، واســتفادت مــن الزراعــة الكثيرمــن الأدويــة والمحاليل لتزيين ما يكتنفه جســدها كالشــعر والرجلين والقدمين وبقيــة أجــزاء الجســم. كمــا أشــار المؤلــف إلى التبعات الكثــيرة المرتبطــة بهــذا الطقــس (الــزواج) كالفرشــة وكيفيــة عملها ومن يقــوم بالعمل عليهــا وكذلك الطبخ والإفالــة والإفطار وغــداء العرس وقهوتــه الصباحية كل ذلــك أضاف جمالاً وعبقــاً لذلك الطقــس الجميل. إن ما «للفريــج» مــن تكامل إجتماعــى أوجد الكثــير من المهن دون مقابــل.. فالحيــاة البســيطة التى يعيشــها شــعب البحريــن قديمًــا، وارتباطــه بعاداتــه وتقاليــده جعلت هــذا الإنســان متطوعًا لخدمــة مجتمعه، وأكــدت على الارتبــاط الكبير الذى أنشــأ هــذا التكامل. أما بالنســبة للإيقاعــات والرقص فقد قدم لها بشــرح مبســط بعيدًا عن التكلفــة والانــزلاق إلى التنظير كي لا تفقد شــكليتها البســيطة العفوية. كما رصد المؤلــف العديد من الأمثال الشــعبية وبعضًــا مــن النصــوص والإيقاعــات التي لم تقتصر على الــزواج فقط، فجــاءت فى النــذور وفى توديع المســافر وقدومه والأعياد والمناســبات الســعيدة.

اســتهل المؤلــف كتابــه ببــاب خصصه حــول أرض البحريــن جغرافيًــا وســكانيًا، ثــم تنــاول البحريــن عبر التاريــخ، مفصلاً في دراســة مجتمــع البحريــن وتكوينه مــن حيــث الســلالات واللهجــة البحرينيــة ومميزاتها. ثم تنــاول موضــوع الــزواج كنظــام اجتماعــي تكاملي، مشــيرًا إلى أن الفريج الواحد كيان جماعــي متكامل داخل المجتمــع. ليســجل لنا مراســم الــزواج بالبحريــن بداية مــن اختيار العروس بواســطة «الخاطبة» مــرورًا بكتابة عقد الــزواج (الملجــة) حتى زفــاف العروســين. ثم عرج لمراســم الــزواج القديمة بالبحريــن، لينتقل بنــا لبعض العناصــر الرئيســية في الــزواج كإعــداد الحجــرة المهيأة لعــرس الزوجــين (الفرشــة) ومســتلزماتها، ثــم الأزياء الشعبية النســائية وأنواعها وألوانها: الثياب - الدراعة - الســراويل - الدفــة - الملفــع - المــداس - البطاطيــل -

القشـوة. كمـا عـرض للأزيـاء الرجاليـة الـتي بدأهـا بالـوزار- القحفية- الغـترة- الثوب- العقـال- النعال- البشـت- الصديـري- الشـطفة- العمامـة- الزبون- الجوخ- المعصبة- الدقلة- المسـباح. ويشـرح بأسلوب مبسـط لمكونـات كل عنصر من هـذه الأزياء مـع الصور الموضحة له. ويسـتطرد المؤلف في كتابه الشـيق ليعرض لنا في فصل مسـتقل لموضـوع «التزين ومـواد الطيب» كالذهـب والكحـل والصنـدل والعنـبر، والنسـوة اللاتي يقمن على تجهيز العـروس كالعجافة والخضابـة والداية والحراسـة. أما الأمثال الشـعبية المرتبطـة بالزواج فهي كثيرة، غير أن المؤلـف اختار منها بعض النماذج في سـياق الاحتنفالية:

(تعلقـي يـا مرة لـو تحت شـجرة) ويضـرب في حث المرأة على التمسـك بالـزوج، ويمكـن مقارنة هـذا المثل بالمثل الشـعبي المصـري: ضـل راجل ولا ضـل حيطة.

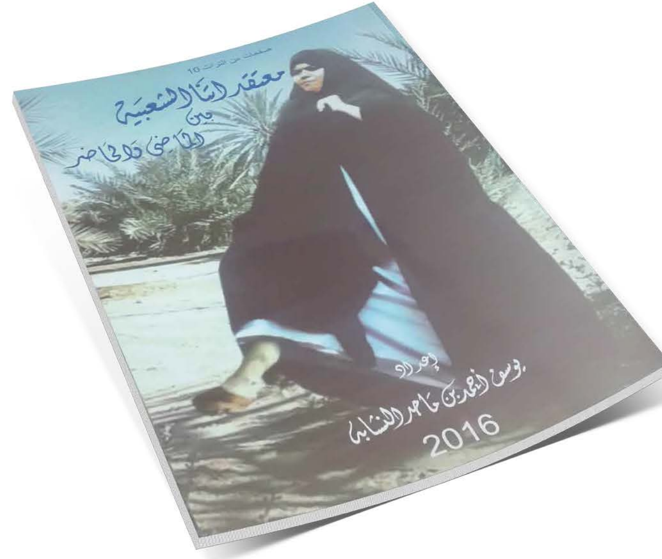
(منـك المـال ومنهـا العيال) يُقـال للمعـرس عند تقديم التهاني له في الفرشـة، ويمكن أيضـا مقارنته بالمثل الشـعبي المصري: أغلبهـا بالمال تغلبـك بالعيال.

أمـا فنـون الـزواج فقـد خصـص لهـا المؤلـف بابًا مسـتقلاً بدأها بمقدمة اسـتعرض خلالها مناطق تواجد الفرق الشـعبية، مقدمًـا تعريفًا لمفهوم الغنـاء والرقص الـذي تتوزعـه ثـلاث بيئـات اجتماعيـة بالبحرين، هي البيئة الصحراوية (البدوية)، والبيئـة البحرية، والبيئة الزراعيـة، ولكل بيئـة رقصاتها الخاصـة، حيث ارتبطت أغلـب الرقصـات بالغنـاء الشـعبي ومصاحبـة للعمل الشـاق المضني. ثم ينتقل للحديث عن الفرقة النسـائية والمعروفـة عند العامة باسـم «العدة» والمناسـبات التي تعـزف بها هـذه الفـرق، وأخيرًا «حـق المولد علـى المولد وحـق المولـدة علـى المولـدة» وهـو قـول يـتردد عندما تتهيـأ عضـوات أي فرقة نسـائية لتزويج ابنهـا أو ابنتها، فتقـوم بدعـوة الفـرق النسـائية جميعهـا لإحيـاء ليلة الـزواج، فتلبي الفرق النسـائية دون أن تتقـاضى أي أجر. ويسـتطرد جاسـم حربان في كتابـه ليعرض لنـا العديد مـن ألـوان الفنـون الشـعبية المرتبطـة بالزواج مشـيرًا إلى أنـه قد قـام بترتيب هـذه الفنـون على النمـط المتبع قديمًا في غنـاء الفنون الشـعبية عند الفرق أو ما تسـمى بالعاميـة «العديـد» في البحرين. ففي الـزواج مثلاً كانوا يقدمون «الدزة» أولاً ومن ثم «العاشـوري» و«الترشـيد أو الحفـال» يليـه «الخمـاري»، وبعدهـا تـأتي الفنون الشـعبية الأخـرى مثل «اللعبـوني- العـربي- النجدي- البسـتة» دون تسلسـل أو ترتيـب «حسـب الرغبة». ولقد كان هذا الترتيب أو التسلسـل- كما يشـير المؤلف- طقسًـا من الطقوس المتبعـة، يتوارثها النـاس جيلاً بعد جيل ولا زالت متبعـة حتى الآن، ولا يقتصـر هذا الترتيب علـى فنون الـزواج فقـط بل يشـمل الكثير مـن الفنون، فالطنبورة لها طقوسـها وكذا «الليـوة» و«المراداة»، فلا يسـتطيع من أراد مزاولتها أن يقدم فنًـا على آخر، إذ يعتبر هـذا تخطيًا غير مقبـول لدى مـزاولي هذه الفنـون، ويعد هـذا المتطفل دخيـلاً عليها فهـو ليس بإبنهـا حتى يعرف أن لهذه الطقـوس احترامًا وتقديرًا. وعلـى هذا النحو قدم المؤلـف «فن الـدزة» ونصوص مـن هذا الفـن وإيقاعه والنصـوص الغنائيـة في النـذور، ثـم فـن «الترشـيد» والنصـوص المرتبطـة بـه والحفـال، ثـم «الخمـاري» والنصـوص الشـعرية المرتبطة.. به تـلاه «نصوص فن النجـدي» ثـم «نصوص فـن اللعبوني»، ثـم «نصوص فـن العـربي» وأخيرًا «نصـوص الجلوة»، واختتم قسـم الفنون بعـدة ملاحق شـملت: نماذج المبدعـات في فنون البحريـن الشـعبية- أغـاني- الملابـس البحرينيـة- أسـتبيانات -إحصائيات- الأكلات الشـعبية.

وقـد خلـص المؤلـف في نهايـة الدراسـة إلى أن أهـل البحرين اشـتهروا بوضع صيـغ لحنية كثـيرة، وصناعة الألحـان ليسـت بالأمـر الهـين فالإحسـاس المتدفـق والتعبـير الذهـني الفياض أعطـى لهذه الألحان شـعبية كبـيرة راصـدة لهـذا المجتمـع خصوصيات جمـة يبحر فيها مـن تغنى فأجـاد ومن صـاغ لحنًا فأحسـن. كما أن العادات والتقاليد في المدينة والقرية تكاد تكون متشـابهة إلى حد كبـير، فإقامة الزفة والليالي للعـروس وزفة العرس والمأكولات المقدمة في يوم العرس وغيرها كثير تشـابهت وذلـك لصغـر أرض البحريـن ووحدة شـعبها وتقاربه.

المعتقدات الشعبية بالبحرين

صـدر خـلال عـام 2016 الطبعـة الأولى مـن كتاب «معتقداتنـا الشـعبية بـين الماضي والحاضـر» لمؤلفه يوسـف أحمد بن ماجد النشـابه، عن سلسـلة صفحات مـن الـتراث رقـم (10) الـتي تصـدر بالبحريـن، ويقع الكتاب في 115 صفحة من الحجم المتوسـط. وقد سـجل المؤلف في مقدمة كتابه بأسـلوب مبسط ومنهجي وظيفة المعتقد الشـعبي في المجتمـع عامة والمجتمعـات العربية



خاصة، وقد رأينا أن ننقل للقارئ ما سجله المؤلف هنا حيث يكشف عن العديد من الأفكار المهمة حول نشأة المعتقد الشعبي ووظيفته، يقول النشابه: قال أحد الفلاسفة لو لم يكن لنا إله لخلقنا لنا إلاهًا.. إن الحاجة للمُخَلص والمنقذ في وقت الشدائد، والأزمات الصحية، والمرضية والخوف من المجهول يجعلنا نبحث عن المعجزات، والخوارق والدعاء والنذور لنيل الطمأنينة بتطبيق ما تمليه علينا مجموعة من المعتقدات بعضها قد ورثناه من أديان غير ديننا وبعضه قد وصل لنا من سلوكيات إجتماعية من شعوب عن طريق الهجرة والاستيطان والسفر والترحال؛ قد رسخت في حياتنا بصورة لا تقبل الرفض، ومعتقدات لم تكن لنا أي رابط معها في الأساس قد تبنيناها لتكون جزءًا مما نؤمن به ونعتقد فيه من دون تشكيك، ومعتقدات قد إبتدعناها لتلبي مصالحنا الدنيوية. فكل ما ورثناه وما ابتدعناه من معتقد؛ قد أصبح جزءًا مهمًا من تراثنا الشعبي الذي يعبر عن مشاعرنا وعواطفنا وثقافتنا الدينية والأدبية وسلوكياتنا تجاه بعضنا في النطاق الأسري وكذلك علاقتنا مع الآخرين. إن معتقداتنا تُعَدْ ثوابت فكرية؛ البعض منها مبني على أسس دينية؛ الهدف منها ترسيخ الإيمان بصور لا تقبل المجادلة. وهناك معتقدات نطبقها لأهداف صحية لم نكن على علم بمردودها الصحي إلا مع تقدم العلم. والعديد من معتقداتنا مبني على الخزعبلات والجهل وهذا لا ينفي أنها جزء من ثقافتنا الشعبية التي لابد أن نوثقها لكونها رمزًا هامًا من رموز هويتنا. إن الممارسة الفعلية بنية صادقة للعقيدة تبث روح الإطمئنان والشعور بالرضى عن النفس وعدم تأنيب الضمير. إلا أن للمعتقدات الشعبية فوائد دينية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وعسكرية. ويفرض الجانب الديني علينا عبادة الله عز وجل وأن من أهم ما يعتقد به الإنسان المسلم هو اعتقاده بوجود الخالق، وهو الله عز وجل، والاعتقاد بوجود ثواب أو عقاب لكل سلوك نمارسه. أما الجانب الاجتماعي فالمعتقدات لها دور مهم في الترابط الأسري فالمسلم يعتقد إن زيارة الوالدين والأهل تطيل العمر وتكثر الرزق. وتبادل الأكلات الشعبية بين الجيران في شهر رمضان المبارك تكثر من الرزق وتجعل في الأكل البركة.

وتلعب المعتقدات الشعبية دورًا كبيرًا في نمو الاقتصاد؛ فكل يعرف إنه مع نهاية شهر ذي الحجة أي قبل حلول شهر محرم الحرام وشهر صفر تكثر القمصان السوداء التي تحمل شعارات ورسومات وكتابات تخص شعائر ومعتقدات الشيعة التي تصنع في الصين التي لا ترتبط حكومتها بالدين الإسلامي. وفي شهر شعبان تمتلئ الأسواق الشعبية في جمهورية مصر العربية بالفوانيس التي يحرص الأطفال على شرائها لحملها في ليالي شهر رمضان المبارك كنوع من المعتقد الشعبي لإحياء ليالي الشهر المبارك. الفوانيس الصينية غزت أسواق مصر وقضت على الصناعة الشعبية العريقة لما بها من تطور وصناعة جيدة وسعر معقول؛ متخذين من المعتقد كمصدر دخل إقتصادي. في الجانب

السـياسي (الدبلوماسي) التبادل الدبلومـاسي المتمثل في تعيين السـفراء بـين الـدول العربية الإسـلامية والدول غـير المسـلمة لا يتـم في شـهر رمضـان المبـارك؛ وذلـك احترامًـا لمعتقـدات المسـلمين. أمـا الجانب العسـكري فقـد كانت حرب 6 أكتوبـر قد اختارت يـوم العبور في يوم السـبت وهو يـوم «الغفران» عنـد اليهود وقد اسـتفاد الجيـش المصري من هـذه العقيدة اليهوديـة؛ لعبور قناة السـويس عام 1973م.

والكتـاب يحتوي علـى عشـرات العناصر الشـعبية التي تعـرض للباحـث والقـارئ الممارسـات والمعتقدات الشـعبية البحرينية، بدأها المؤلف بالإشـارة إلى العلاقة بين المعتقـد والفنون الشـعبية في التراث، مسـتهلاً أولى النمـاذج بالرقـص الديني ليعـرف لنا السـمات الخاصة برقصـات الفـرح بالفوز في المعـارك، ورقصـات الأعراس الـتي تتمـيز تتمـيز بسـرعة الأداء وتأخـذ حـيزًا أكبر من المـكان وعـادة مـا تكـون هـذه الرقصـات مترابطة بين الراقصـين، كرقصة الدبكة الشـامية ورقصـات الأكراد ورقصـات القبائـل في أفريقيـا. أمـا رقصـات العـلاج والشـفاء والمرتبطـة عـادة بطقـس «الـزار» فتتـم في مناطـق بعيدة عـن الأحياء السـكنية، منهـا منطقة «أم اصليـم» بالبحريـن، وتبـدأ بـدق الطبـول والهمهمات حيـث تتم على شـكل دائري تتوسـطه المـرأة المريضة أو الرجـل المريـض المتلبس بالجـان، ويكون لحفـلات الزار مغنيها الخـاص ذو صوت قـوي يفوق صـوت الطبول.. وفي هذا الإطـار أيضًا يعـرض المؤلف لقصـة «لفجري» الـتي يؤديها البحـارة علـى المركـب، والمرتبطـة ببعض المعتقدات الخاصة بالجان حسـب الروايات الشـفهية.

كمـا يعـرض الكتـاب لبعـض النمـاذج المرتبطـة بالسـلوك اليـومي والـتي تتضمـن بعـض المعتقـدات الشـعبية كالاعتقاد بـأن «رفة العين» اليسـرى تشـير إلى خـبر مشـئوم، وأن «تقليـم الأظافر» غير مسـتحب وقت المغـرب، ورميهـا في البيت يجلب الفقـر. كما توجد عـدة روايـات حـول اعتقـادات أهـل البحريـن في رؤية «النعـل المقلـوب» فمنهـم مـن يقـول أن رؤيتها تجلب الشـر، والبعض يعتقد أنها تفرق بـين الأحباب في البيت، وثالـث يقول أن رؤيتها مقلوبة أسـفلها لأعلـى في واجهة السـماء، وهـذا في نظـر النـاس في وجـه الله عـز وجـل، ومـن ثم هـذا غـير مقبـول إذ يجـب إعادتهـا إلى وضعها الصحيـح.. وهكذا يسترسـل المؤلف في رصـد المعتقدات الشـعبية الأخـرى كالتشـاؤم والتفـاؤل وبنـاء البيوت الجديـدة والأزيـاء والحلي..إلخ.

ثم ينتقـل لرصد أنواع أخرى من المعتقدات الشـعبية بالبحريـن كتلـك الـتي تتصـل بالظواهـر الطبيعيـة والنجوم، والأشـهر الهجريـة، وطقوس الحـج، وأعضاء الجسـم (مثـال: أن طقطقة أصابـع اليد يجلـب الفقر، وأن شـعور أحد أن بطن قدمـه تحكه فهذا يعـني أن أحدًا سـيزوره).. كمـا يعرض لبعـض المعتقدات حـول المرأة، والـزواج (مثـال: الاعتقاد بـأن ذبح دجاجة صفـراء اللون أمام فرشـة العروس أو دارهـا بعد إتمام مراسـيم الزواج سـيدخل السـعادة الزوجية على العروسـين)، ثم بعض المعتقدات حـول الحمل والـولادة (مثال: يُعتقـد أن أكل الحوامض في أثناء الحمل سـيفقد رأس الجنين شـعره)، والمعتقـدات المرتبطة بالطفولـة وفطام الطفـل (مثال: الاعتقـاد أن الطفل صاحب الأسـنان المتباعـدة والعيون الزرق سـوف يكون غنيًـا في كبره)، والمعتقـدات المرتبطة بالعقـم (يُعتقد أن زيـارة العروس الجديـدة على عروس أخرى يسـبب العقـم للمعـرس)، والمعتقـدات المرتبطة بالحسـد، وعـدة المـرأة، والأكل والشـرب، والغـوص، والزواحـف والحيوانات والطيور والحشـرات (مثال: من الحشـرات الطائـرة «أبو بشـير» وقـد أُطلـق عليها هذا الاسـم اعتقادًا أنها تبشـر بالخـير، فحين تتواجد تُبشـر تواجدها بحدوث خبر يسـر)، ويسـتطرد يوسف النشابه علـى هذا النحـو في تسـجيل وعرض عناصـر المعتقدات الشـعبية الأخـرى المرتبطـة بالأمـوات، والشـياطين والجـن، والقهـوة، والنـذور ومعتقداتهـا في البحريـن، وأخيرًا الشـخصيات الخرافية ومنها: أم حمار- أم الخضر والليف- حمـارة القايلـة- الغول- فـرج الله- دعيدع- الحوحو- بـو دريا- الـبرق والرعـد- الجاثوم.

فنون الغزل في التراث

وقـد صدر عـام 2016 كتاب آخر ليوسـف النشـابة أيضًـا، بعنـوان «الغـزل في الـتراث»، عـن سلسـلة صفحـات من الـتراث رقـم (11) التي تصـدر بالبحرين، ويقـع الكتـاب في 163 صفحـة مـن الحجم المتوسـط. ويبدأ الكتـاب بتقديم محمد حسـن كمـال الدين الذي يشـير إلى أن فلسـفة جمـع التراث مـن خـلال الموروث الشـعبى والمـوروث التاريخى ذلك الـتراث المتجذر فى كيان شـعب البحريـن، والمتمثل-فى جانـب مـن جوانبه_ فى الشـعر، والغناء، والأهازيج، والمواويل، والشـعر الشعبى، هـذه الفلسـفة التفـت إليها يوسـف النشـابه فى كتابه «الغـزل فى الـتراث». ويريد لنـا المؤلف أن نعيـد التأمل



في «فيزيـاء القلوب» الـتي باتت تعاني في هـذا المتخاصم، مـن نضوب ينابيع العاطفة، حيث بـرودة آلات التقنيات مـن مكانـة عالية، وقيمـة جوهريـة في حياتنـا وفي عمق الوجـود البشـري. أمـا في مسـيرة البنـاء الإجتماعـي، والـرقي الحضاري، فهناك سـجل حافل للأطـر الأخلاقية للإنسـان وقمة تلـك الأطر كانـت ولا تزال قيـم المحبة، حيـث أن الحب هـو المثـل الحقيقي للعطاء الإنسـاني، في ماضي الإنسـان وحاضـره، لأن المـاضي والحاضر كل منهما يـضئ الآخر، فحمل الحب -بذلـك المعنى- صفات الديمومـة والخلـود، ومن غير المشـكوك فيـه أن أصدق وأنبل المشـاعر والتجارب العاطفية جاءت على ألسـنة الشـعراء، فـكان معظم شـعرهم يدخـل القلـوب دون إسـتئذان، متمثـلاً في التغني بجمـال المـرأة، أو البكاء على رسـوم منازلها، مما يعـني إرجاع الفضل للمرأة في إشـعال العواطـف وتوهجهـا. فسـلطان الحب علـى النفوس، حـاول الأسـتاذ يوسـف تأطير بعضـه، ليرسـله بصورة عفويـة للأجيال القادمـة، التي ربما تعود إليه في سـاعات الإسـتراحة، لتغسـل قلوبها من تعب الحيـاة الصاخبة، والواقعـة تحت وطـأة الجفـاف العاطفي.

ويعـرف النشـابة فن الغـزل بأنـه التغـني بالجمال وإظهار الشـوق إليه، والشـكوى من فـراق الحبيب. وقد يتمثل الجمـال في عناصـر مختلفة، فقد تكـون الأطلال أو جمال الطبيعـة بألوانها الزاهية أو البحـر بأمواجه التي تداعـب النفس عـن بعد.. والغـزل هو وصـف للجمال الخـارجي للمـرأة، كجمـال وجههـا، ووصف محاسـنها الجسـدية. ويمتـاز الغزل بالوصـف تـارة، وبالعتـاب تـارة أخرى، وألـم الفراق وقلـة التواصل، وينقسـم غزل الرجـل للمـرأة إلى قسـمين: الأول «الغـزل العفيـف» وهو التغـني بجمال المـرأة بصورة عامـة دون الدخول في التفاصيـل، والثاني «الغـزل الصريح» وهـو التغني بأدق تفاصيل أجزاء جسـد المـرأة مركـزًا على مفاتنهـا. ويأتي الغـزل بصورة غنائية واصفًا الشـاعر أو المغـني ما يعانيه من لواعـج الهـوى وحرقة النفـس تجاه الجمـال.. ولقد شغلت المرأة- بجمالها ورقتها ورومنسـيتها- حياة الأدباء والشـعراء، وحركت الخيـال في أقلامهم ليسـطروا أبياتًا غزلية تصف الجمال تـارة، وما يعانيـه المحب من الوجد والشـوق تارة أخرى. وقسـم النشـابه موضوعات الغزل في الـتراث إلى عدة أقسـام رئيسـية جـاءت علـى النحو التـالي: شـعر الغزل الـذي أورده مـن خلال غـزل الإمام علي لفاطمـة الزهراء:

الحسن ما هو في الملامح والدقوق

الحسن حسن القلب لا منه وفاء

ما يغلي أسعار الهجن غير السبوق

وما يغلي أقدار البشر غير الوفاء

ثم يفـرد المؤلف للعديد من النصـوص الميدانية حول «تهويـدات الأطفـال» إذ تعـد تهويـدات الأم لطفلها تخفي في طياتهـا معاني الحب والغزل بصورة غير مباشـرة تغزلها قد يكون لطفلها الذي سـيكبر وتـراه رجلاً يرعاها، وقد يكـون التغـزل في الرجل الـذي أحبته وأصبـح زوجًا لها، وكثـيرًا ما تتغـزل المرأة وهـي تخاطب طفلهـا بذلك

الحبيب الذي فرقته عنها القسمة والنصيب، فلم يصبح زوجًا ولكنه بقي الحبيب الذي ذكراه مخلدة في أغانيها. ومن هذه النصوص:

حبيبي يا حبيب الحبابات

حبيبي يا أنيس العزبات

اللي ما عتدها رجل

اتجي لحبي أتبات

أما الموضوعات الأخرى التي تناولها المؤلف في موضوع الغزل في التراث، فقد اتخذت عناوين: تحيات الصباح للحبيب - حلاوة كلام أول - غزل الفلاحين - غزل الزاجرة - غزل الرعاة - الموَّال - مواويل الغوص - أغاني الأعراس - الغزل في الأغاني - الغزل في الأبوذيات - غزل الشعراء البحرينيين، ويشير للنوع الأخير بأن جسور التراث امتدت لتربط غزل الماضي بغزل طرفة بن العبد، وغزل الحاضر ليتغنى به مجموعة من شعراء البحرين، لتربط جزيرة المنامة وجزيرة المحرق وجزيرة سترة بغزل التراث جسرًا للمحبة. أما نصوص مواويل الغوص التي جمعها المؤلف والتي يرددها النهام الذي يتغزل على لسان الغواصين، فقد أورد منها العديد من النماذج، ومنها موال بعنوان «يا زين لوصاف» تقول:

يا زين لوصاف جسمي من صدودك عود

كلما يصد القلب روحي تكله عود

لي صاحب قط محد قال به لولا

لا والذي بالمهد جبريل إله لولا

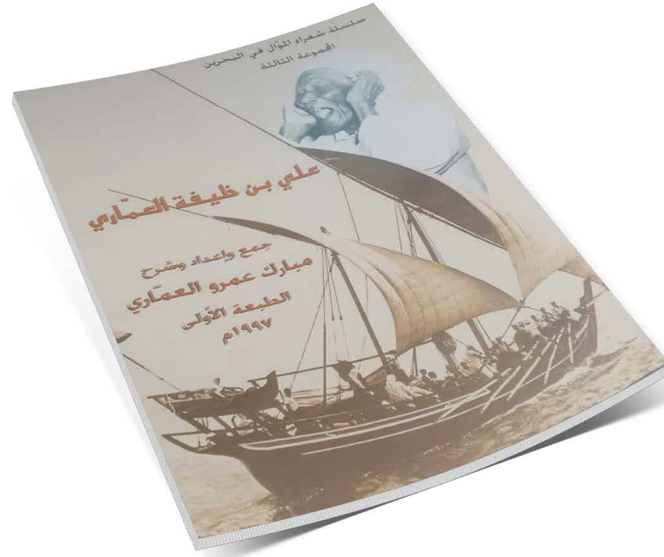
لو ما يقولون واسع بالحجي لولا

جنت احجي اوياك لكن بالزبيبه عود

حول الشاعر البحريني علي بن خليفة العمَاري

رغم صدور هذا الكتاب في وقت مبكر إلا أنه يحوي مادة علمية تستحق العرض وإلقاء الضوء عليها، وهو كتاب «علي بن خليفة العمَاري» جمع وإعداد وشرح مبارك عمرو العماري، ضمن سلسلة شعراء الموال في البحرين (المجموعة الثالثة) في طبعته الأولى عام 1997م، وقد صدر في 226 صفحة من الحجم المتوسط. وتعود أهمية الكتاب كونه يقدم سيرة ذاتية لواحد من المبدعين الشعبيين في فن الشعر بالبحرين، وهو يواكب الاهتمام العالمي بما يعرف بـ«الكنوز البشرية» أو «حملة التراث الشعبي». ويقدم لنا المؤلف في مقدمة الكتاب العديد من المعلومات حول سيرة الشاعر الذاتية مشيرًا إلى أنه عبر سني عمره عاصر مراحل التدهور والتطور في المجتمع الخليجي، وفتح عينيه على مجتمع الغوص في عصره الذهبي وأوج اذدهاره ثم أزماته المتلاحقة التي عصفت به فتضعضع تدريجيًا حتى اضمحل مع بداية الخمسينيات. عاصر بزوغ العلم والثقافة في مجتمع البحرين واغترف منه ما سمحت به ظروفه حتى تطور التعليم إلى أرقى المستويات. عاصر النفط منذ اكتشافه واستغلاله حتى غدا مصدر الإيراد الأول لدول الخليج. وغدا موضع صراع الدول الكبرى وأصبح مورد نعمة ونقمة على أصحابه. واكب شاعرنا مظاهر التطور المختلفة في مجتمعنا الخليجي وشارك بجهده مع الشركات العاملة في الخمسينيات في السعودية والبحرين. بإيجاز، تختزن ذاكرة شاعرنا، أحداث أكثر من ثلاثة أرباع القرن العشرين، ولد مع بداية نشوب الحرب العالمية الأولى، ومع قيام الاتحاد السوفيتي في العقد الثاني من القرن العشرين وشاهد تطوره ثم تفتته وذوبانه في بداية العقد الأخير من هذا القرن. مرت به أحداث الثورة العربية الكبرى، وشاهد كفاح العرب للتخلص من الحكم العثماني ليقعوا تحت براثن الاحتلال الانجليزي والفرنسي والثورات التي عصفت بأرجاء العالم العربي، تقاوم الاحتلال وتدعو إلى التحرر حتى تحررت جميع الدول العربية وأصبحت تملك زمام أمرها. واختزنت ذاكرته عبر عقود القرن كمًا كبيرًا من المعلومات المختلفة وخاصة عن مجتمعنا الخليجي، فقد سمع عن شعراء وتعرف إلى آخرين وطرقت أذنه الآشعار والمواويل المختلفة، وتشنفت بأصوات النهامة فوق السفن التي تمخر عباب مياه الخليج، وحفظ عقله الباطن ما لم يبده لسانه، حتى فاض الكيل وطفح المخزون فصار ينطقه مواويل جديدة يبتدعها رغم كبر سنه ويثري بها أيامه وينفس بها عن مشاعره.

إن جميع النصوص الواردة في الكتاب هي من رواية الشاعر نفسه وبخطه، وقد راجعه المؤلف في بعض الشروحات واسترشد به لتحليل ما يعنيه في بعض المفردات، ويضيف مبارك العماري قوله: وإني أرى أن إنجاز العمل بحضور صاحبه يكون أكمل وأوفى ويساعد في شرح المفردات شرحًا صحيحًا لا يعتمد على الاجتهاد والتخمين. ونهجت في ترتيب المواويل نفس النهج الذي



اتبعتــه في المجموعات الســابقة، وقد رقمت كل شــطر في الموال ثم شــرحت معــاني مفرداته أســفل منــه. وترتيب هــذه المجموعــة جاء حســب مواضيعها المختلفــة، إلا أن هنــاك موضوعًا لم يــرد في المجموعــات الســابقة لكونه مــن نتاج مشــاكل العصر وهــو موضوع (أزمــة الخليج) التي عصفــت بالمنطقة عــام 1990 بعد وقــوع الاحتلال العــراقي للكويــت في الثــاني مــن أغســطس مــن ذلــك العــام. إن مواويل الشــاعر علي بــن خليفة العمــاري بما تتضمنه مــن مواضيع وأغــراض مختلفة تشــكل مزيجًا بين مفردات المــاضي والحاضر، وتعطي انعكاسًــا فكريا لعقلية شــاعر عاصر فترات مختلفة مــن تاريخ الخليج في القرن العشــرين، عايش فــترة الغوص كمــا عايش بروز الكيانــات الجديــدة وتطورهــا في المنطقة وتشــكلها حتى أصبحــت دولًا ذات ســيادة وتقــدم وحضــارة، وبالإمكان اســتخلاص مــادة ثرية مــن مواويل الشــاعر تكشــف عن جوانــب متعددة للحيــاة الاجتماعيــة والأحداث التي عاصرها الشــاعر عبر عمــره المديد.

والشــاعر علي بن خليفة بن علي بــن خليفة العماري الدوســري، ولــد عــام 1913 في بيــت والــده في فريــج العمامــرة بمدينــة المحــرق. والده هــو خليفة بــن علي، أحد نواخــذة الغوص في مدينــة المحرق وكانت ســفينته من نــوع (الجالبرت) ولســبب ما ســكن فــترة في جزيرة (لنجــه) وظل نوخــذا هناك أيضًــا، وقبــل (الجالبوت) كانــت لديــه ســفينة أخرى مــن نــوع (البقــاره)، وبعد فترة عــاد إلى المحــرق. وفي كل عــام بعد موســم الغوص، يســافر إلى عمان لجلب الســمك (المالــح) للمتاجرة به، وفي أواخــر عمــره ذهب بصــره فحــاول علاجه بالســفر إلى الهنــد عدة مــرات ولكنه لم يحصــل على أيــة فائدة، فعمــل دلالًا للقمــاش (اللؤلؤ) حتى أقعــده المرض فتوفي عــام 1921 ودفــن بمقــبرة مدينــة المحــرق. أمــا والدة الشــاعر فهي «منيرة بنــت محمد» من قبيلــة بني هاجر وقــد لحقــت بزوجهــا بعد عامــين مــن وفاتــه ودفنت بنفس المقــبرة. تــرك الزوجان ثلاثــة أولاد وبنتًــا واحدة فكفلهــم ورباهم زوج عمتهم حســن بن مبــارك بو حراقة العمــاري. وقبل افتتاح أول مدرســة نظاميــة في البحرين عــام 1919، كان الأخ الأكــبر للشــاعر(محمد) يذهــب لتعلــم القــرآن لــدى (المطوع) عيــسي بن أحمــد بوجير، أمــا أخوه الأصغر (حســن) فــكان يذهــب إلى (مطوع) آخــر يدعى مــلا أحمــد في فريج بن هنــدي. أما شــاعرنا فلم يــدرس القــرآن في الكتاتيــب مطلقًا حــتى افتتحت أول مدرســة في البحرين عــام 1919 فدخلها أخوه الأكبر، أمــا هو فدخلها عام 1920. وتذكر الشــاعر أنــه عند بناء المدرســة كان يذهب مع أصحابه لمشــاهدة عمــال البناء أثنــاء ممارســة عملهــم، وكان العمــال يــؤدون نوعًا من الغنــاء وكان الشــاعر يشــاركهم الغناء. وعندمــا افتتح المقر المؤقت لمدرســة الهدايــة الخليفية في منزل الســيد علي بــن ابراهيــم الزياني، كان الشــاعر يذهــب مع أخيه لمشــاهدتها وينتظــر أخــاه الذي يــدرس فيهــا، وعندما اكتمــل بناء المدرســة بعد عــام وانتقلت الدراســة إليها، درس فيهــا، ويتذكــر مــن مدرائهــا عبد العزيــز العتيقي ومحمــد عبــد الله صــولان اليمــني وعثمــان الحــوراني، ويتحــدث عن يــوم افتتاح المدرســة فيقول أنــه افتتحها

الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة ولي العهد، وإن كانت تفاصيل الافتتاح غابت عن ذهنه لصغر سنه حينئذ، إلا أنه يتذكر حفل الغداء الذي أقيم بالمناسبة حيث نحرت الذبائح وحضر الغداء جمع غفير من الناس، وقول أن البناء حينئذ كان يتكون من طابق واحد وليس هناك أي سور خارجي يحيط بالمدرسة. ودرس في مدرسة الهداية مدة خمس سنوات واستمر أخوه الأكبر محمد بعده سنة واحدة، وأثناء سني الدراسة دخل الغوص في فترة الصيف في العام الذي يسميه البحارة (سنة محزم 1923تقريبًا) وعمل تبّابا مع النواخذه عمرو بن محمد العماري (شاعر) في جالبوته المسماة (الحمرا) ويتذكر أن (المجدّمي) فيها كان سبت بوخليف، وفي نفس الموسم انتقل إلى السنبوق (موافج) بطلب من نواخذة جبر بن محمد العماري. وفي السنتين التاليتين 1924-1925 ركب الغوص مع عمرو أيضًا في جالبوته (الوسمي) وبعدها خرج من المدرسة. ويستمر في ذكرياته عن الغوص، فيقول في سن الرابعة عشر، أي عام 1927، ركب (رضيفا) مع النوخذة عيسى بن مفتاح في (جالبوته) التي لا يتذكر إسمها الأن، وفي عام 1928 ركب (الردة) مع راشد بن هزيم العماري وعمل (سيبا) وفي تلك الرحلة تعلم الغوص إلى أعماق البحر لاستخراج المحار. ثم ركب معه (غيصا) في العام التالي.

ويتحدث الشاعر علي بن خليفة عن الجالبوت (جهنم) وهي السفينة التي ركبها عام 1931 فيقول: أنه كان على ظهرها 25 غيصًا و30 سيبًا في ليلة العاصفة (الضربه) وقد غرق عدد كبير من السفن في البحر واقتلعت الرياح المنازل المصنوعة من السعف وحصل خراب ودمار كثير في البحرين، فكنا نساعد في إصلاح (البرستيّه) التي اقتلعتها الرياح، وقد شاهدت جثث الموتى التي تم انتشالها من البحر ورأيت السفن الغارقة والتي قطر بعضها إلى الساحل. وفي عام 1932 ركب غيصًا مع النوخذة خليفة بن عبد الله العليوي أحد نواخذة فريج العمامرة في جالبوته الخاصة، وفي العام التالي ركب مع أحد نواخذة الفريج وهو جاسم بن عيسى الجودر والذي يملك (جالبوتا) أيضًا. وفي عام 1934، مارس نفس المهنة مع النواخذة ناصر بن سعد بن رزين في جالبوته (سمحة).

وآخر سنة ربطته بالغوص كانت سنة 1935 حينما ركب مع الوخذة عبد الله بن علي بن صويلح في جالبوت راشد بن عيسى بن هندي. ولما كان الغوص آخذ في التدهور وكسدت أسعار اللؤلؤ وتضعضعت المهنة، نرى شاعرنا يتقلب في عدة مهن أخرى ليس بينها مهنة كتابية أبدًا. فعمل في تقطيع الحصا البحري ونقله إلى مشروع مستشفى النعيم، ومشروع جسر المحرق /المنامة. بعد ممارسته لأعمال أخرى متفرقة ألتحق عام 1939 بإحدى الوظائف في قاعدة سلاح الجو الملكي البريطاني في المحرق إبان الحرب العلمية الثانية. وفي عام 40، 1941 التحق بالعمل في إحدى سفن (القطاعة) التي تعمل في نقل المسافرين والأحمال والبضائع بين موانئ الخليج المختلفة، وبين عامي 42، 1948 مارس أعمال مختلفة في البر والبحر، يمارس أحدها فترة ثم يتركه إلى مهنة أخرى يرى فيها رزقًا جديدًا ولو اضطره ذلك إلى التنقل من منطقة لأخرى. وفي أواخر الأربعينات ذهب إلى المملكة العربية السعودية وعمل مع مقاولي خطوط أنابيب نفط (التابلاين)، واستمر هناك حتى عام 1961 حيث عاد إلى وطنه البحرين. وعمل نجارًا حرًا، ثم التحق بإحدى الشركات الأجنبية العاملة في منطقة الجفير، ثم عمل مفصل لحام FABRICATOR في شركة ديلونغ، وأثناء عمله بها كسرت يده وتوقف عن العمل لمدة ستة شهور، عاوده خلالها الحنين إلى البحر فاستقال من عمله وظل يرتاد البحر فترة حتى أحس أنه آن له أن يتقاعد. فهجر الحياة العملية كليًا، ولكنه ظل يتردد على بعض الدور الشعبية التي يجتمع فيها رجال الغوص القدامى، ويرتاد المقاهي الشعبية في مدينة المحرق. وهو الأن رئيس (لدار علي بن صقر)؛ إحدى دور الطرب الشعبي بالمحرق. لقد عاصر شاعرنا عهود أربعة حكام للبحرين، عمرت ذاكرة الشاعر بأحداث مهمة من تاريخ هذا البلد. وها هو الآن بعد أن تخطى الثمانون لا يزال يمتلك ذاكرة حيّة ومتوقدة، تقدح بالشعر وتستحضر الأحداث الماضية، وتتفاعل بالأحداث الطارئة، وتتغنى بالمناسبات الوطنية.

ويشير المؤلف في ختام حديثه عن حياة الشاعر بقوله: إن الشاعر علي بن خليفة العماري، بروحه المرحة ودعاباته اللطيفة، يشكل وشيجة بين الماضي والحاضر، ورمزًا لشعرائنا من كبار السن، نتمنى له حياة مديدة وأيامًا سعيدة وعطاءًا متدفق. وإذا كان الشاعر يحفظ الكثير من المواويل فور سماعها من راويها أو ناظمها، وخالط اثنين من الشعراء المعروفين بِنَظْمْ الموال هما عمرو بن محمد العماري وطرار بن بخيت وسمع منهما وكتب لهما مواويلهما لأنهما

يجهـلان الكتابة، فإنه لـم يحاول نظم المـوال في تلك الفترة عدا بعض القصائـد الهزلية، بيد أنه لم يهتـم بكتابتها أو حفظها فمسـحها الزمن مـن ذاكرته إلى الأبـد. أما بدايته مع الشـعر الشـعبي والموال فيمكن اعتبارها في ديسـمبر 1983 حينمـا نظـم أول قصيـدة وطنيـة لـه وكانـت بمناسـبة مرور مائتي عـام على فتح البحرين بل وشـارك بإلقائهـا عـبر برنامـج تلفزيـوني خـاص بتلك المناسـبة الوطنيـة الهامة، وعنـوان تلك القصيـدة (رف الجناح):

رف الجناح وساجع الصوت غنى

في عيدك الميمون أحلى الأعيادي

يا ناشـــــدٍ لا تسأل الناس عنـــا

احضر وتنبي لك علوم الوكـــادي

هـاذي أوالٍ كنهـا اليـوم جنـــه

زانت شوارعهــا رواحٍ وغــادي

وتتفق نصـوص الموال الـواردة في الكتـاب من ناحية الشـكل كونهـا من نـوع المـوال السـباعي (ذو السـبع شـطرات)، وقسـم المؤلف موضوعات المواويل إلى ثلاث عشـرة موضوعًـا، هـي بالترتيـب: وطنيـات - مـديح - مناسـبات - أزمـة الخليـج - نصـح وحكمـة - شـكوى الغـرام - شـكوى الزمـان - أحـوال اجتماعيـة - الفن - مبـادلات - اخوانيـات - ألغـاز - أبوذيـات.. ونـورد هنا لنمـوذج مـن هـذه المواويـل الـذي يـدور حول شـكوى الغـرام، يقـول فيه:

لي صاحب كنت اعشق هواه جنبني

وعلى دروب الأسى يا حيف جنبني

أنا عزيز بقومي لين جنبني

تميت اسائل عواريف الخلايج وقَص

وين الذي اخلف الأعواد عني وقَص

صمصام حبه عمل بأقصى ضميري وقَص

حاير ولا هو حصل من كان جنبني

ويقـدم المؤلف شـرح بعـض المفـردات المسـتغلقة علـى القارئ بمتن نصـوص المواويل، غـير أن هذا الكتاب يفتح المجال لمزيد من الدراسـات حول بحـث هذا الإبداع الشـعري من الناحية الجمالية، والسـعي لمشروع موسع لتوثيق شـعراء البحرين الشعبيين.

أطروحة ماجستير حول توثيق السفن بالبحرين

وفي مطلـع هـذا العـام 2018 نوقشـت أطروحـة الباحـث خميـس زايـد محمـد زايـد بعنـوان «توثيـق المأثورات الشـعبية المرتبطة بصناعة السـفن في مملكة البحريـن»، بالمعهـد العالي للفنـون الشـعبية بأكاديمية الفنـون بالقاهـرة. وأشـرف علـى الأطروحـة الدكتـور مصطفى جاد، وناقشـها كل من الدكتورة سوزان السعيد والدكتور محمـد غنيم. وقد قام الباحث في هذه الرسـالة بدراسـة ميدانية لرصد صناعة السـفن الشـعبية التي كانـت تصنـع في مملكـة البحريـن قديما، واسـتفاض في البحـث لهـذه الحرفـة إذ وجـد الباحـث أنهـا حافلة بعشـرات العناصر التي تحتاج إلى تتبع ودراسـة العلاقات المتعلقة بالحرفة حتى يتسنى الكشـف عن هذه المنظومة المهمة التي شـكلت جانبًا رئيسـيًا من الثقافة الشـعبية البحرينيـة. ويصاحـب هـذه الحرفة مأثورات شـعبية مرتبطـة بهـا، وكذلـك العـادات والتقاليـد والمعتقدات والمعـارف والأدب ألشـفاهي والأزياء الشـعبية وعادات الطعام. وعلى هذا النحو سـعت الدراسـة لرصد وتوثيق المأثورات الشـعبية المرتبطة بصناعة السُـفن التقليدية في مملكـة البَحْرَيـن، وهـي حرفـة شـعبية متوارثة من الأجـداد إلى الآبـاء والأبناء، وقد قسـم الباحث الدراسـة الى مقدمـة وخمسـة فصـول، تضمنت المقدمـة أهمية ومشـكلة الدراسـة والتسـاؤلات والأهـداف، وكذلـك منطقة البحـث والمنهج المتبـع، والتقنيات المسـتخدمة في التوثيق، بالإضافة إلى الدراسـات السـابقة، ثم عرض لمجتمع الدراسـة وهو «منطقة المحرق» شـرق العاصمة البَحْرَينيـة المنامـة، وذلـك لكونهـا مركـزاً للحرفيـين المعروفـين بصناعة السُـفن، حيث رصد لنظـام التعليم الرسـمي والتقليـدي بالمنطقـة، والصيـد والغـوص، والعـادات والتقاليـد، والمعتقـدات والمعارف الشـعبية، وكذلـك تنوع فنـون الحرف الشـعبية.

ثم تنـاول خميس البنكـي تاريخ صناعة السـفن في مملكة البحرين حيث رصد بدايات اسـتخدام السـفن، والسـفن في الحضارة المصرية: السـفن ما قبـل التاريخ والسـفن المصريـة القديمة، والسـفن في الخليج العربي، والسـفن في حضارة دلمون، وحضـارة تايلوس وفي العصور الإسـلامية، وعرض أخيرًا لأنواع السـفن مشيرًا إلى وجود عـدة أنواع من السُـفن في مملكة البَحْرَيـن لركوب البحر منها الصغـير حجماً والكبير، حيث اسـتُخدِمَ الشـراع في بعض السُـفن، ويوجـد نوعين من الشـراع النوع الأول:



يكون الشراع كبير الحجم ويرفعه البحارة عندما لا توجد رياح كافية لتسيير السفينة، أما النوع الثاني: شراع صغير ويسمى (جيب) وهو شراع صغير جداً حيث يرفع البحارة الشراع الصغير عندما تكون الرياح شديدة، أما إذا كانت الرياح معدمة وتسمى بالعامية (أخواهر) يلجأ البحارة لاستخدام المجاديف لتسيير السفينة، ويكون عدد الأشخاص القائمين بالتجديف ثمانية أشخاص؛ أربعة في جهة اليمن وأربعة جهة اليسار وفي وقت التجديف يستخدم البحارة إيعاز لتكون حركة التجديف متساوي مع بعضهم البعض، حيث تختلف السُفن في الطول والارتفاع والعرض حسب طلب النواخذة أو حسب تصميم القلاف فهناك سُفن طولها خمسة أقدام وسُفن طولها 70 قدم وأكثر، وأحياناً تصل إلى 140 قدم وسُفن صغيرة الحجم طولها 12 قدم، وكل سفينة لها استخدام مختلف عن الأخرى هناك السُفن صغيرة يستخدمها البحارة في صيد الأسماك والذهاب بها إلى الحظرة لصيد الأسماك وبعض السُفن تستخدم للنقل وتتعدد استخدامات سُفن النقل، فهناك سُفن تستخدم لنقل الركاب من جزيرة إلى جزيرة وبعضها تستخدم لنقل الحجارة وبعضها تستخدم للصيد الأسماك واللؤلؤ كلا على حسب الحاجة المطلوبة وبعضها تستخدم لنقل المياه والأحجار والرمال والبعض يستخدمها للسفر يستخدم السفينة على حسب حاجته، وعند اكتشاف النفط في مملكة البَحْرَين سنة 1934م. تم تغير نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية لدى السكان حيث تغيرت موازين الحياة لدى العاملين في مجال الصناعة، «وقد شجع انحسار النشاط الاقتصادي في المرحلة الأولي على انتقال عدد كبير من القوي العاملة في صناعة السُفن والغوص إلى العمل في صناعة النفط وخاصة من العمل النشاط الجديد كان يدر عائداً أفضل نسبياً»، وهناك سُفن كبيرة تستخدم لصيد اللؤلؤ وللسفر ونقل البضائع وكل سفينة لها مميزات عن الأخرى، فمثلاً في بعض السُفن لا يستخدم الشراع في تسييرها بل تستخدم المجاديف، أما السُفن الكبيرة في وقت الرياح الشديدة فتستخدم فيها الشراع، وعندما لا توجد رياح يستخدم البحارة المجاديف. وقم الباحث لأنواع هذه السفن بمسمياتها وهي: « الفرتة / الشاشة - القلص - الهوري - البانوش - البكارة - البتيل - السنبوك - الجالبوت - البغلة - البلم - الغنجة - البوم - الشوعي - السفن الحديثة - الفنطاس - الحجر والرمال - راس القبعة».

ويقدم الباحث وصفًا مفصلاً وموثقًا مرجعيًا لكل نوع من هذه السفن، فعلى سبيل المثال يوثق «الفرتة أو الشاشة» بأنها تسمى أيضاً الوارية حيث يستعمل هذا القارب في البحر القريب من السواحل لعدم قدرته على تحمل الأمواج العالية والرياح الشديدة، وفي الإبحار بها يركب لها شراع والبعض الآخر يستخدم لها المجاديف لتسييرها في البحر. ومنها الصغيرة ومنها الكبيرة على حسب الطلب والاستخدام. وتصنع الفرتة من جريد سعف النخيل حيث يقطع السعف من النخيل ثم بعد ذلك يتم تنظيفها من الأوراق أو تجريدها

حتى تصبح جريدة دائرية الشكل خالية مـن الأوراق بعد ذلـك يوضع كل الجريد بالشـمس الحارة لعـدة أيام حتى يجف منـه الماء ثم يربـط جميع الجريد الجـاف بالحبال ببعضـه البعض مـع مراعاة وضـع كل جريـدة في مكانها الصحيح لتتشـكل في النهاية سـفينة صغيرة يستخدمها النـاس في صيـد الأسـماك والتنقـل مـن الشـاطئ إلى السـفينة الكبيرة المربوطة داخل البحـر العميق، أو لجمع الأسـماك من الحظرة أو مـن القراقير أو لنقـل الأغراض الخاصـة بالبحـارة، وبعد اسـتخدام تلك السـفينة يتم إخراجهـا إلى الشـاطئ حتى يجف مـاء البحر مـن الجريد لاسـتخدامها مرة أخرى لأن خشـب الجريد يشرب الماء في مدة معينة إذا ظلت السـفينة داخل البحر لعدة شهور فتكـون معرضـة للغـرق وغير قـادرة علـى أن تطفو فوق سـطح البحر. وتعتبر الفرتـة أو «الشاشـة مركب صيد تقليدي على شـواطئ الخليج قليـل التكلفة في تصنيعه، لم تكـن مخصصة لنقل البضائع لمسـافات طويلة، يعود أصل هـذا القـارب المكون من حـزم مترابطة من سـعف النخيـل إلى العصـور القديمة جداً كما توحي بذلك رسـوم على أختام تعـود إلى دلمون القديمة. وتظهر هذه الرسـوم مركـب ذات طرفـين مرتفعـين جـداً بينمـا مقدمـات الشـوش الحالية ومؤخراتها تكون عـادة مقصرة بأكثر ما يمكن مما يعطي لهذا القارب شـكلاً مسـطحاً جداً». ولا يسـتطيع البحار وضع محـرك ميكانيكي يعمـل بالوقود لأن هـذا القارب غـير مؤهل لوضع محـركات عليه

وفي الفصل الثـاني من الرسـالة قدم الباحـث توثيقًا لأدوات حرفـة صناعـة السـفن والخامـات ومراحـل العمل المرتبطـة بها، ويقصـد الباحث بالمـواد الخام التي تسـتخدم في بناء السـفن وهيكلهـا أو في بعـض أجزائها إذ تتنوع المـواد الخام المسـتخدمة في بناء السُـفن، ويأتي في مقدمتها الخشـب المسـتخلَص من الأشـجار، والذي يتنـوع تبعاً للجـزء المراد إعـداده، إذ يمثل البنـاء الرئيسي لجسـم السـفينة. ثم تأتي بعد ذلـك المـواد المعدنية وفي مقدمتهـا «المسـامير» بمختلـف أحجامهـا. والفتيـل والصـل والدامر الـتي تسـتخدم في ربط أجزاء السـفينة وطلائهـا ولصقها بطريقـة حرفية تضمـن الحفاظ على جسـم السـفينة دون أي خلل.

كمـا تعـد الأدوات المسـتخدمة في بناء السـفينة من الأدوات البسـيطة بدائية الصنع، ويعتمد القلاف عليها اعتمـاداً كليـاً في البناء حيـث يسـتخدمها في كل جزء من أجزاء السـفينة، وتصنـع بعض الأدوات المسـتخدمة في البنـاء محلياً مثـل المطرقـة والقدوم والجيزل والمسـامير وغيرهـا مـن أدوات تصنـع مـن الحديـد، حيـث يقوم بتصنيعها الحـداد، ويلجـأ العامل للحـداد عندما تتلف الأداة لإصلاحهـا وتعديلهـا، وتجلب بعـض الأدوات من الخـارج مثل الهنـد والزنجبـار وغيرهـا من البلـدان التي يسـافر لها أهـل البَحْرَين بالسُـفن البحرية للاسـتيراد والتصدير. وتتنـوع وظائـف هـذه الأدوات فمنهـا مـا يسـتَخدَم في الطرق كالمطرقة والقدوم، ومنها ما يُستَخدَم في الثقـب كالمجداح والريشـة قديماً، وكانـت بدائية حتى تطـورت بعد دخـول الطاقـة الكهربائية وتم اسـتبدالها بالمثقـاب الكهربـائي ويسـمى (الدريـل)، والمنشـار كان بدائياً واسـتبدل بالمنشـار الكهربائي، وفي بعـض الأحيان يصنـع النجار أدوات محلية الصنع مثل الرندة الخشـبية ومقبض الجيزل والمطرقة والجـدوم وغيرها من الأدوات، كمـا توجـد أدوات تُصنَّـع محليـاً مثـل المنقـر والجيزل والقـدوم عند الحـداد، وبعض الأدوات بعـد الانتهاء من صناعتهـا تغطـس في الزيـت أو المـاء كي تعطيهـا قوةً وحمايةً مـن الصدأ.

أما مراحـل عمل بنـاء السـفينة فيقـول الباحث أن العمـل في بنـاء السـفينة يتم بصـورة جماعيـة، ويكون الصانع المُشـرف على صناعة السـفينة هـو الذي يوجه كل العاملين والمسـاعدين له، ويسـمى الصانع «الأستاذ أو القـلاف» وهـو صاحـب الكلمـة الأولى والأخـيرة علـى جميـع طاقـم العمـل، ويتمثـل دوره في التخطيط والإشـراف علـى التنفيـذ والتأكـد من صحة وسـلامة التنفيذ في كل مرحلة من مراحل إنشـاء أو بناء السـفينة، حيث تقـع على عاتق القـلاف مهمة وضع أسـس البناء الهيكلـي للسـفينة وإنجازهـا، حيـث يتـم الاتفـاق بين النوخذة والقلاف على بناء السـفينة وكافـة المواصفات المطلوبـة ونـوع وحجـم السـفينة، علـى سـبيل المثال «بانـوش» أو «بوم» أو «جالبوت» أو غيرها من السُـفن التي يتـم اختيارهـا، وبعد الاتفـاق علـى كل المواصفات والمتطلبـات التى تحدد مـن قبل النواخـذة؛ حيث يكتب عقد بين القـلاف وصاحب السـفينة النواخـذة بحضور شـهود والبعض الآخر من النواخذة يتفق اتفاقاً شـفاهياً بحضـور شـخصين مـن بحارتـه حيـث يتضمـن ذلـك الاتفـاق على نوع الأخشـاب المسـتخدمة وفـترة اكتمال السـفينة أي عدد الشـهور الذي يحتاجهـا القلاف لإنجاز العمـل وتجهـيز السـفينة بالكامـل ليبحـر بهـا النوخذة مباشـرة بعـد الانتهـاء، وبعـد الاتفـاق يجلـب النوخذة الأخشاب وتسـمى بالعامية بدن والمسـامير والفتيل وكل المواد الذي يحتاجهـا القلاف في بناء السـفينة، وبعد ذلك

يُباشر القلاف العمل في موقع البناء القريب من البحر، ويبدأ العمل عند كافة العاملين بعد صلاة الفجر عندما يظهر نور الشمس ويتوقف العمل عند الغروب حينما يُسمَع أذان المغرب، حيث يتم جمع كافة الأدوات والمعدات للذهاب إلى صلاة المغرب. وعند العمل في اليوم التالي يحرص العاملون على الالتزام بتوجيهات القلاف وتنفيذ كافة تعليماته، كما يحترم الأستاذ (القلاف) ملاحظات غيره من العاملين معه أو ربابنة البحر (النواخذة) الذين عادة ما يزورون موقع العمل، حيث تتكون لديهم خبرة نتيجة لكثرة ما يركبون عباب البحر لذلك يصبحون متمكنين من معرفة العيوب التي تحدث لهم أثناء الإبحار، لذلك يتم أخذ كافة الملاحظات والآراء التي يستفيد منها العاملون في البناء ودائماً ما يكونوا موجودين في أماكن صناعة السُفن لخبرتهم البحرية العريقة التي أتاحت لهم معرفة عيوب السُفن بعد تجربتها في رحلاتهم بمختلف الظروف لذلك يتم نقل تلك الملاحظات ليزيدوا من خبرة الصناع في هذا المجال لإصلاح البعض من الأخطاء والعيوب التي تصيب السُفن في وقت الإبحار. وتتمحور مراحل إعداد السفينة في عدة خطوات هي: إعداد قاعدة السفينة (البيص) – تركيب الشلامين والألواح – تثبيت الألواح على الهيكل – تثبيت سطح السفينة – إنزال السفينة، وقبل إنزال السفينة يتم إخطار أهالي المنطقة قبل عدة أيام من إنزالها عبر المساجد بعد انتهاء الصلاة أو عبر المجالس (الدور) أو عبر المقاهي الشعبية وغيرها من أماكن تجمع ويسمى ذلك التجمع (فزعة)، ويكون وقت الإنزال في فترة الصباح أو فترة المساء وأفضل الأوقات هي بعد صلاة العصر حيث يتجمع الأهالي على شاطئ البحر، لكي تقام الاحتفالية بتدشين السفينة الخشبية ومراسم سحب السفينة حديثة الصنع من البر إلى البحر وتكون مياه البحر مرتفعة جدًا قريبة من الساحل أي في المد وتسمى بالعامي (الماية سقي).

ثم قدم الباحث تعريفًا بالمأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن، اشتمل على المأثورات المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وكذا الحكايات والأمثال الشعبية، وفنون الغناء الشعبي والأزياء التقليدية، وجميعها تمثل الفنون والإبداعات المرتبطة بصناعة السفن بمملكة البحرين. ثم اختتم الباحث فصول الدراسة بتقديم نموذج مقترح لقاعدة بيانات متخصصة حول صناعة السفن تم فيها توثيق المادة المرتبطة بصناعة السُفن، بالإضافة إلى مقدمة تم التعرض فيها إلى مشاكل أرشيف الثقافة الشعبية الإلكتروني، وتصنيف وثائق الثقافة الشعبية، وتعريف المكنز كأداة للمعلومات، كما تم عرض نموذج لمكنز حرفة صناعة السفن والمأثورات المرتبطة به، مبينًا العلاقات الترابطية بين عناصر الحرفة والإبداعات المتصلة بها. وفي نهاية البحث ذيلت الدراسة بالنتائج التي كان من أهمها تعرض حرفة صناعة السفن التقليدية بالبحرين إلى الاندثار، وقد حل محلها الآن النماذج القائمة على التقنية الحديثة مما جعل عمليات التوثيق للنماذج التقليدية الباقية أهمية كبرى في حفظ الذاكرة الشعبية للحرفة. كما خلصت النتائج أيضًا إلى تتعرض الأدوات المستخدمة في صناعة السفن التقليدية إلى الاندثار أيضاً لكونها لا تعكس الاحتياجات التقنية الحديثة في الحرفة.. ومن ثم فإن اندثار الأدوات قد واكبه اندثار للمراحل التقليدية للصناعة. وكشفت عمليات الجمع الميداني والتوثيق عن اختفاء الأماكن المخصصة لصناعة السفن التقليدية القريبة من البحر، ومن ثم اندثار الحرفة وما يشملها من أدوات وخامات متعلقة بالعمل. كما كشفت الدراسة عن إمكانية عمل مكنز متخصص في توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن بوسائطها المتعددة، والذي يمكن أن يكون نواة لأرشيف الفولكلور البحريني. وكان من أهم التوصيات التي خلص بها الدارس تأكيده على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أهمية حفظ الموروث الشعبي الثقافي واتباع كافة السبل من قبل المهتمين والدارسين لتطوير التقنيات لخدمة هذا الموروث، واتباع كافة الطرق الحديثة في أرشفة هذه المواد، ومحاولة تأسيس مكنز فولكلوري يحتوي على جميع المعلومات الخاصة بالثقافة الشعبية من صور وفيديو وتسجيل صوتي وسجلات مكتوبة، وتخزينها في أجهزة خاصة مثل السيرفر ثم عرضها عبر برنامج رقمي على الشبكة العالمية الإنترنت لخدمة البحوث العلمية، وتثقيف عامة الشعب وتعريفهم بتاريخهم وتراثهم الثقافي الموروث عن الأجداد، ويعبر عن طابع الهوية الوطنية الثقافية. وختم الباحث دراسته بثبت المصادر والمراجع، وكذلك كشاف الصور، وملحق بطاقات الجمع الميداني للإخباريين.

يبقى الإشارة على أن الباحث خميس البنكي قد نال عن أطروحته تقدير «ممتاز» مع طبع الرسالة على وتداولها بين الجامعات العربية.



تجربتي في دراسة

«علم الفلكلور»

أ. خميس البنكي – باحث من البحرين

منــذ بداية توثيــق فن العرضة الخــاص بمملكة البحرين في أواخر شــهر ديســمبر 2010م برعاية أرشــيف الثقافة الشــعبية للدراســات والبحوث والنشــر وبالتعاون مــع الدكتور علي إبراهيــم الضو أســتاذ علم موســيقى الشــعوب بجامعــة الخرطوم تــم اختيــاري ضمن فريق عمــل الجمــع الميــداني لتوثيق فــن العرضــة البحرينية، حيــث تم تدريــبي من قبــل الدكتور علــي الضو بعدة محاضــرات عن كيفيــة الجمع الميــداني وكيف يتــم الاعداد قبــل النزول إلى



الميـدان وما هـو علم الفولكلـور وما يحتويـه ذلك العلم من علوم الانســان، ومـن ذلك المنطلق اسـتوعبت بأنه علـم مليءبالعناصـر الكثـيرة من التراث الشـعبي مثل الادب الشـفاهي والعـادات والتقاليـد والمعتقـدات والمعـارف والثقافـة الماديـة واللامادية وكلهامرتبطـة بعلم الأجنـاس و التاريخ والأدب وعلـم النفس وغيرها من العلوم، ويجـب على الباحـث مراعاةكافة مكونات هـذا العلـم، وفي سـنة 2011م تـم ترشـيحى مـن قبل المديـر العـام لأرشـيف الثقافة الشـعبية للدراسـات والبحـوث والنشـر وابتعـاثي لاسـتكمال دراسـتي بجمهوريـة السـودان العربيـة والالتحـاق بجامعـة الخرطوم والتسـجيل لنيل درجة الدبلوم العالي بقسـم معهد الدراسـات الافريقية والاسـيوية حيث تتلمذت في دراسـتى علـى يـد البروفسـير سـيد حامـد حريـز والدكتـور علي الضو والدكتور يوسـف مـدني وتعلمت الكثـيرمنهـم عـن علـم الفولكلـورمثـل العمـل على الجمـع الميـدانى وأدواتـه لتوثيـق المـورث والمأثورات الشـعبية والمدارس المسـتخدمة في ذلـك العلم وإعداد دراسـات عامة تشـمل آسـيا وأفريقيـا، وتعلمت أيضاً توثيق وجمـع الفولكلـور ورصد الحقائق عـن العادات السـودانية، وتطبيـق نظريـات الفولكلور.

وفي سـنة 2012م تـم ابتعـاثي إلى جمهوريـة مصر العربيـة لنيـل درجـة الماجسـتير وتـم الالتحـاق بأكاديميـة الفنـون التابعـة لـوزارة الثقافـة المصريـة والتسـجيل في المعهـد العـالي للفنون الشـعبية، حيث حصلـت علـى درجـة الدبلـوم العـالي بتقديـر جيـد جداً مـن قسـم مناهـج الفولكلـور وتقنيـات الحفظ التابـع للمعهـد العالي للفنون الشـعبية حيـث تعلمت في دراسـتى توثيـق المـادة الفولكلورية حيـث ترتبـط كلمـة توثيق في إطـار البحـث الفولكلوري بمـا يطرحه المصطلـح في علـم المعلومات والـتي تعتمد علـى ثلاثة محاور اسياسـية:

المحور الأول:

اقتنـاء مـواد المعرفـة مـن الكتـب والدوريـات والنشـر وغيرهـا مـن الأوعيـة الحديثـة كالشـرائط الضوئيـة والمسـجلات الصوتية على اختـلاف الأنواع والأشـكال في كل منهـا.



المحور الثاني،

تنظيم هذه المواد بما يتلاءم مع طبيعتها ومع تطلعات الباحثين والقراء إليها حيث يتم تصنيفها وفهرستها طبقا لنظام معين يحقق هذا التلاؤم المزدوج.

المحور الثالث:

فإتاحة هذه المواد للقراء والباحثين والمهتمين بذلك على هيئة خدمات وظيفية تستجيب لحاجاتهم الفعلية أو المتوقعة على اختلافها في النوع وتفاوتها في الدرجة.

وتعلمت أيضا ما هي بيليوجرافيا الفولكلور التي تهتم بفن إعداد قوائم الإنتاج الفكري وأرشفة المواد بعد الانتهاء من مراحل التصنيف واستخلاص المادة والإثنوجرافيا التى تختص بالوصف المنهجي الدقيق لثقافة شريحه معينة من الشعب في مكان وزمان محدد، والانثروبولوجيا وهي عبارة عن علم الانسان، أو علم دراسة الإنسانحيث يهتم هذا العلم بالشكل الأول للإنسان وسلوكه من العصور البدائية إلى العصور الحديثة. وتعلمت أيضا ما هي تقنيات الحفظ وأدوات الجمع الميداني وأرشفة مواد الثقافة الشعبية بكافة محتواها من مواد مكتوبة وصور وتسجيل صوتي وتسجيل فيديو بالاستعانة بمكنز الفولكلور ومراجع أخرى لتوثيق المواد، وبعد ذلك تم التسجيل لنيل درجة الماجستير بتوجيه من الهيئة العلمية لمجلة «الثقافة الشعبية» و«المنظمة الدولية للفن الشعبي» حيث تم دعمي بكافة الامكانيات المعنوية واللوجستية لاستكمال دراستي وتم اختيار عنوان الدراسة «توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن» ومن خلال الإعداد لتلك الدراسة رأيت ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أهمية حفظ الموروث الشعبي الثقافي واتباع كافة السبل من قبل المهتمين والدارسين لتطوير التقنيات لخدمة هذا الموروث واتباع كافة الطرق الحديثة في أرشفة هذه المواد، ومحاولة تأسيس مكنز فولكلوري يحتوي على جميع المعلومات الخاصة بالثقافة الشعبية من صور فوتوغرافية وفيديو وتسجيل صوتي وسجلات مكتوبة، وتخزينها في أجهزة خاصة



مثل السيرفر ثم عرضها عبر برنامج رقمي على الشبكة العالمية للإنترنت بهدف خدمة البحوث العلمية، وتثقيف عامة الشعب وتعريفهم بتاريخهم وتراثهم الثقافي الموروث عن الأجداد، والذي يعبر عن طابع الهوية الوطنية الثقافية، وعليه من الممكن أن تتبنى هذا المشروع مؤسسة ثقافية حكومية أو أحد مراكز البحث العلمي أو أي مؤسسة خاصة مثل «أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» يأخذ على عاتقه مسؤلية رعاية هذا المشروع وتطويره لصون التراث وأرشفته بالشكل الدقيق بتعاون وتضافر جهود جميع العاملين في مجال الثقافة الشعبية، وجمع كل المواد بإدارة هذا المشروع الموحد الذي ينظم جميع مواد التوثيق تماشياً مع التوجيهات العلمية والثقافية لروح (ميثاق العمل الوطني) الذي جاء في العهد الزاهر لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة المفدى ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه،وربط كافة معلومات الثقافة الشعبية بأرشيف متكامل يجمع كافة الموروث والمأثور عبر شبكة الإنترنت، ويفضل أن تكون هذه المواد موحدة لتسهم في تبادل المعلومات الببليوجرافية حول العالم، وكذلك العمل على تحديث البيانات بشكل دوري وإدخالها بتقنيات حديثه خاصة بالصوت والصورة والفيديو والنصوص المكتوبة لعرضها على برامج مخصصة لبيانات الثقافة الشعبية.

وبعد أن أستوفيت كافة محتوى الرسالة تم في الخامس عشر من شهر يناير 2018م منحى درجة الماجستير بتقدير امتياز مع التوصية بطباعة الرسالة وتداولها بالجامعات المصرية والعربية. وفي حفل المناقشة غمرتنى السعادة كثيراً بحضور الاستاذ علي عبد الله خليفة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي / المدير العام للثقافة الشعبية رفق البروفسير محمد النويري رئيس الهيئة العلمية للمنظمة والاستاذة الفاضلة خلود راشد مطر المستشار الثقافي بسفارة مملكة البحرين بجانب نخبة من الأساتذة وطلاب أكاديمية الفنون. ولذلك أتقدم بخالص الشكر لكل من ساندني وقدم لي يد العون دون استثناء.